Digitized by Google

AK 106/43

Digitized by Google

Digitized by Google

Allgemeine Theorie
der
Schönen Künſte,
in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden Artickeln
abgehandelt,
von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

Zweyten Theils, erſter Band,
von K bis R.

Biel,
In der Heilmanniſchen Buchhandlung, 1777.

BIBLIOTHÈQUE S. J.
Les Fontaines
60 - CHANTILLY
Digitized by Google

DOM. S. ALOYS. JERSEIENS. S.J.
BIBL... S. J.
Digitized by Google

Vorrede.

Ich würde den Leſer hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in dieſem Theile die meiſten und vorzüglichſten Artikel, die in die Muſik einſchlagen, nicht von mir, ſondern, wie Kenner es bald merken werden, von einem würklichen Virtuoſen herrühren. *) Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine

*) Herr Schulze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der muſikaliſchen Setzkunſt unterrichtet worden, begab er ſich in Dienſte einer polniſchen Fürſtin,

Arbeit, der ich ſelbſt bey weitem nicht gewachſen war, auf ſich zu nehmen. Von ihm ſind alſo vom Anfange des Buchſtabens S bis zu Ende des Werks alle Artikel über muſikaliſche Materien, nur wenige ausgenommen, die ich ſchon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieſer Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den erſten Theil des Unterrichts und Beyſtandes eines der gründlichſten Tonſetzer itziger Zeit, des Herrn Kirnbergers, genoſſen habe, ſo war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu ſagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meiſtern in der Kunſt eigen iſt, vorzutragen. Indeſſen hat Herr Kirnberger auch in dieſem

ſem

wodurch er Gelegenheit bekam, durch Reiſen nach Frankreich und Italien ſich eine gute Kenntniß des gegenwärtigen Zuſtandes der Muſik in dieſen Ländern zu erwerben, die berühmteſten Virtuoſen zu hören, und dadurch ſeine Einſicht in die Kunſt zu erweitern.

ſem Theile, ſowol mir, als dem Herrn Schultze viel wichtige Bemerkungen, die ſeine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.

Weiter habe ich hier meinem Leſer nichts zu ſagen. Denn ich finde es weder nöthig noch ſchiklich das Werk gegen einige widrige Urtheile, die man über den erſten Theil hier und da geäußert hat, zu vertheidigen. Was in meiner Theorie wahr iſt, wird ohne müheſame Vertheidigung oder Rechtfertigung ſich von ſelbſt gegen allen Tadel ſchützen. Der Theil meiner Theorie, der ſich nicht durch ſeine eigene Kraft halten kann, mag in Vergeſſenheit fallen. Ich halte überhaupt dafür, daß ein Werk, das nicht aus eigenen innern Kräften gegen Zeit oder Tadel beſtehen kann, ſeinen Fall verdiene, und durch keine Schutzſchrift vor demſelben verwahrt werden könne.

Digitized by Google

Vorrede.

Das einzige, deſſen ich meine Leſer zu überzeugen wünſchte, iſt dieſes, daß ich nichts, ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeſchrieben, und daß ich an den Orten, wo ich andre tadle, nie die Abſicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, ſondern blos die Wahrheit zu ſagen, wo ich es für wichtig genug hielte, ſie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuſchärfen.

Daß es mir einige Kunſtrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zuuneingeſchränktem Lobe von gewiſſen Werken des Witzes ſprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meynung darüber geäußert habe, ficht mich wenig an. Ich ſchätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deßwegen nicht jeden Gebrauch deſſelben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die ſchönen Künſte ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken

eines

eines blos ſpielenden und ſcherzenden Witzes, ſo fein er auch ſeyn mag, ſondern von den ernſthafteren Werken bekommen, die auf den großen Zwek, die Beſſerung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Dieſe Wahrheit wird auch der witzigſte Kopf gewiß nicht umſtoßen; er müßte denn beweiſen können, daß die Wohlfarth einzeler Menſchen und der Geſellſchaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtſchaffenheit, ſondern auf Witz und lachende Phantaſie zu gründen ſey.

Digitized by Google

Verzeichniß

einiger fremder Kunſtwörter, über die in dieſem Werk unter andern Namen eigene Artikel vorkommen.

Localfarben S. Eigenthümliche Farben.
Medaille S. Schaumünz.
Medailleur S. Stempelſchneider.
Modillon S. Sparrenkopf.
Modus S. Tonart.
Monument S. Denkmal.
Niſche S. Bilderblinde.
Parquetterie S. Tafelwerk.
Pas S. Schritt.
Paßionen S. Leidenſchaften.
Platfond S. Dekengemähld.
Poeſie. S. Dichtkunſt.
Poet S. Dichter.
Poetik S. Dichtkunſt.
Point d'Orgue S. Orgelpunkt.
Proportion. S. Verhältniß.
Recapitulation S. Wiederholung. (Summariſche.)
Reflex S. Wiederſchein.
Reſolution S. Auflöſung (Muſik.)
Rhetorik S. Redekunſt.
Roulade S. Läuffe.
Sentenz S. Denkſpruch.
Simplicität S. Einfalt.
Situation S. Lage der Sachen.
Stil S. Schreibart.
Stok, Stokwerk S. Geſchoß.
Theater S. Schaubühne.
Triglyphen S. Dreyſchliz.
Tranſitus S. Durchgang.
Tranſpoſition S. Verſetzung.
Uniſonus S. Einklang.
Variationen S. Veränderungen.
Volute S. Schnecken.

Digitized by Google

K.

Kälberzähne.
(Baukunſt.)

So nennen einige deutſche Baumeiſter die kleinen Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den unterſten Theil des Kranzes ausmachen, und alſo gerade über dem Fries einer Reyhe etwas von einander abſtehender Zähne gleichen. *) Schiklicher iſt der Name Zahnſchnitt, den Goldmann ihnen gegeben, unter welchem Wort ſie näher beſchrieben werden.

Kalt.
(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in den ſchönen Künſten, bey mehrern Gelegenheiten in figürlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichſten bedeutet es eine ruhige und gelaſſene Gemüthsfaſſung bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden. Man ſagt von einem Menſchen, er ſey von kaltem Charakter; (er habe ein kaltes Geblüt) wenn er bey ſolchen Gelegenheiten, da faſt alle Menſchen in Leidenſchaft gerathen, ruhig und gelaſſen, ohne merkliche Lebhaſtigkeit iſt. Eine ſolche Faſſung iſt, ſo gut als die Leidenſchaft ſelbſt, ein Gegenſtand der ſchönen Künſte. Denn ob ſie gleich auf Erwekung lebhafter Empfindungen, die man auch **warme** Empfindungen nennt, abziehlen, und in ſo fern gebraucht werden, dem menſchlichen Gemüthe eine heilſame Würkſamkeit zu geben, und ſeine Triebfedern zu ſpannen; ſo kann doch die kalte Gemüthsfaſſung auf mancherley Weiſe der Gegenſtand, oder das Ziel der Werke des Geſchmaks ſeyn. Aber alsdenn muß ſie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, ſondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grund haben. Denn ein unempfindlicher Menſch, iſt faſt immer ein armes, unbrauchbares Geſchöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden kalt bleibende Menſch, verdienet überall unſre Aufmerkſamkeit.

Es ſcheinet um ſo mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf dieſen Gegenſtand aufmerkſam zu

*) S. die Figur im Artikel Gebälk, 1 Th. S. 568. wo dieſe Glieder gerade über der Linie c f ſtehen.

Digitized by Google

zu machen, da er gewöhnlich ganz überſehen wird. Die meiſten Kunſtrichter ſprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn ſie die einzigen wären, worauf die redenden Künſte zielen: und ſelten trift man in Werken der Kunſt merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden kalt bleibende Menſch, für den Künſtler ein weniger vortheilhafter Gegenſtand ſeyn, als der durch Leidenſchaft aufgebrachte? Dieſes werden nur die Künſtler behaupten, denen es ſelbſt an einem gewiſſen Grad der Stärke des Geiſtes fehlet. Nur dieſe werden allemal einen aufbrennenden Achilles einem kalten Regulus vorziehen. Freylich iſt es ſehr viel leichter jenen, als dieſen nach ſeinem Charakter reden und handeln zu laſſen. Der leidenſchaftliche Zuſtand iſt dem Menſchen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Würkung der Vernunft iſt; darum wird jener dem Künſtler in der Bearbeitung und dem Liebhaber in der Beurtheilung, und im Genuß leichter, als dieſer.

Aber eben deswegen hat der Künſtler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, ſolche ſchwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feineſten Kennern den größten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menſchen erhalten, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geiſtes, über die andern erhebt. Das Kalte iſt der Erhabenheit eben ſo fähig, als das Leidenſchaftliche, und rühret noch mehr, weil es ſeltener iſt, und höhere Gemüthskräfte erfodert. Ein Beyſpiel davon giebt uns der alte Horaz des P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchſt leidenſchaftlichen Gelegenheit in den Mund legt. *) Qu'il mourût, wird mit Recht unter den Beyſpielen des Erhabenen angeführet. Sie iſt kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geiſtes. Und ſo iſt der Abſchied des Noah und Sipha in der Noachide. *)

In Abſicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar ſehr ofte nöthig hat, den trägen Menſchen anzutreiben, ſeine Kräfte zu brauchen: aber auch nur gar zu ofte ſind die Nerven der Seele zu reizbar, und fodern den Einfluß der kühlenden Vernunft.

Wir empfehlen dem epiſchen und dem dramatiſchen Dichter, ein ernſtliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen ſie gleich ſelten vor, ſo ſind ſie dann von deſto größerm Gewichte. Selbſt die Ode, oder wenigſtens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Luſt hat in dieſem Fach Verſuche zu machen, der kann ſich dazu am beſten dadurch vorbereiten, daß er ſich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeſchines bekannt macht. Denn nirgend erſcheinet die Vernunft ſo ſehr in ihrer wahren Stärke, als in dieſen beyden Schulen der Philoſophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieſer Art glüklich zu ſeyn; wie leicht iſt es nicht hier matt und langweilig zu werden? Die Kunſt erfodert vorzüglich eine lebhafte Einbildungskraft; und wie gar ſelten iſt dieſe mit der ſtarken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauſpielern iſt in Anſehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu ſagen. Auch da ſcheinet es, daß man auf den feurigen Ausdruk ſo viel Aufmerkſamkeit wende, daß der kalte darüber ganz vergeſſen wird. Und doch iſt dieſer überall nothwendig, wo der Innhalt ſelbſt blos Vernunft iſt. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Berathſchla-

*) S. Artikel Groß. 2 Th. S. 665.

*) S. Artikel Heroiſch. 1 Th. S. 728.

ſchlagung und der Ueberlegung geſchrieben ſind, da muß der Vortrag kalt aber nachdrüklich ſeyn. In der Kälte des Redners ſelbſt liegt ofte ſchon die Kraft der Ueberzeugung, ſo wie er, wie es im Gegentheil ofte durch die Hitze, womit er in uns dringet, uns verdächtig wird.

Es trift ſich ſo gar, daß bey ſehr wichtigen Gegenſtänden, die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruk bekommen, als der lebhafteſte, feurigſte Vortrag hätte bewürken können. Der Schauſpieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes ſeine Größe. Und wie groß iſt nicht das, was von dem **Epiktet** erzählt wird, der ſeinem grauſamen Herrn, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kalten Ton ſagt: **Ich hatte dirs wol vorhergeſagt, daß es ſo kommen würde.** Es iſt offenbar, daß dieſes um ſo viel ſtärkern Eindruk machen muß, ie kälter es geſagt wird.

Kalt, bezeichnet in der Mahlerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenſtänden das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. Nicht nur die Thiere, die, ſo lange ſie leben, eine innerliche Wärme haben, ſondern auch Landſchaften, wo die Natur in ihrer vollen Würkſamkeit iſt, erweken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht. Ueberhaupt wendet man gar ofte die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewiſſen Farben ſchreibet man ſo gar ein Feuer zu, und ſo ſcheinen andre kalt. Die ſchönen ganzen Farben, beſonders wenn ſie glänzen, erweken den Begriff der Wärme; die gebrochenenen und matten Farben aber, den Begriff der Kälte. Alſo iſt jedes Gemähld, wo matte Mittelfarben herrſchen, das daher ausſieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabey, daß die Farben nicht das glänzende Kleid der Natur, ſondern eine künſtliche Schminke ſind.

Ein kaltes Colorit benimmt dem Gemählde von der beſten Erfindung und Zeichnung ſehr viel von ſeinem Werthe, wie man an den Gemählden des Poußin ſehen kann. Je mehr der Mahler in Miſchung und Zuſammenſetzung ſeiner Farben künſtelt, und ſie, wie die franzöſiſchen Kunſtrichter es wol ausdrüken, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil alſo vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man ſie voll und ſtark aufträgt, und wenig darein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntnis und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meiſten Mahler würden ins bunte fallen, wenn ſie das Warme und äußerſt ſchöne Colorit eines **Corregio** nachahmen wollten. *)

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man **Abſterben** nennt; die alſo mit der Zeit kalt werden. Dieſes geſchieht, wenn der Mahler ſeine Farben nicht kennt, und ſolche untereinander miſcht, oder übereinander trägt, die ſich nach und nach zerſtören; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde ſterben allemal am wenigſten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben deswegen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Insgemein zieht ſich bald der gröſte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine Art von

*) S. Warm.

von Firnis abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

Kämpfer.

(Baukunſt.)

Bedeutet urſprünglich einen an einer Mauer herausſtehenden Stein, oder andren Körper, auf den etwas kann geſetzt werden. Ehedem nannte man dieſes, wie noch itzt an einigen Orten in Oberdeutſchland, einen **Kapfer.** Gegenwärtig drükt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Geſims aus, dem man auch bisweilen den franzöſiſchen Namen Impoſte giebt, das als der Knauff der Nebenpfeiler bey Bogenſtellungen anzuſehen iſt, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Wiederlage haben. Man ſehe die Figur im Artikel Bogenſtellung, *) wo die Bogen an beyden Enden auf den Kämpfern ſtehen.

Die Kämpfer müſſen nothwendig überall angebracht werden, wo Oeffnungen, wie Thüren und Fenſter, oben in volle Bogen abgerundet ſind, weil dadurch der Bogen ſelbſt von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er ſteht, abgeſondert wird, und ſein Fundament, oder ſeine Wiederlage bekommt. Wird er weggelaſſen, ſo bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oeffnungen ein ſehr mageres und kahles Anſehen, wie iedes geübtes Auge fühlen wird, wann es z. B. in Berlin die Fenſter an dem Pallaſt des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wiſſenſchaften, betrachtet.

Die Kämpfer werden verſchiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zuſammengeſetzt, nachdem es die Ordnung, oder der Geſchmak, der in dem Gebäude herrſcht, erfodert. In den einfacheſten Gebäuden, ſind es bloße Bänder, in zierlichen aber, müſſen ſie ſchon aus verſchiedenen Gliedern beſtehen. Um hierin nichts unſchikliches zu thun, darf der Baumeiſter nur dieſes zum Grundſatz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauff des Nebenpfeilers anzuſehen ſey. Daraus kann er leichte, nach Maaßgebung der Verhältniſſe, die in jeder Ordnung ſtatt haben, ſeine Größe und Beſchaffenheit beſtimmen. Dieſes wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Bandgeſimſe zwiſchen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeiſter thun, oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnſchnitten zu verzieren, wie an dem Triumpfbogen des Conſtantinus mit höchſter Beleidigung des guten Geſchmaks geſchehen iſt.

Wo keine Wandpfeiler ſind, und wo überhaupt das Gebäude, oder das Geſchoß, nach ganz einfacher Art gebaut iſt; da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwiſchen den Oeffnungen, als Bandgeſimſe durchgeführt werden, wie an dem Berliniſchen Zeughaus geſchehen iſt.

*) 1 Theil. S. 240.

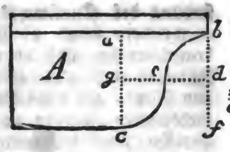
Karnies.

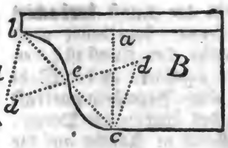
(Baukunſt.)

Dieſes Wort, das aus dem Lateiniſchen *) herſtammt, bedeutet eigentlich ein kleines Geſims. Es wird aber durchgehends von Tiſchern, und auch bisweilen von Baumeiſtern nur von einem Gliede, das insgemein, zu oberſt an den Geſimſen iſt, und eine **Kinnleiſte** genennt wird **) gebraucht. Dieſes Glied wird nicht überall gleich gemacht. Die zwey Hauptarten ſie zu machen, ſind hier vorgeſtellt.

*) Coronix fr. Corniche.

**) S. die Figur Artikel Glied.

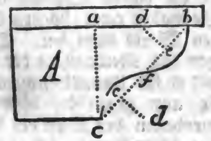


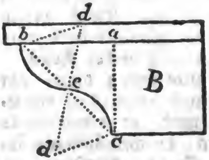


In beyden Arten iſt die Ausladung a b der Höhe a c gleich. Nach der erſten Art werden die ſenkelrechten Linien a c und b f in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g, die Viertelkreiſe b e und c c, jener einwerts, dieſer auswerts beſchrieben. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte b e und c e ein gleichſeitiges Dreyek beſchrieben, aus deſſen Scheitel d, d, die Bogen b e, und c e beſchrieben werden.

Kehlleiſte.
(Baukunſt.)

Ein Glied in den Geſimſen, das in allen Stüken gerade eine umgekehrte Rinnleiſte iſt. Es wird alſo ebenfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden iſt die Ausladung a b der Höhe a c gleich. Nach der erſten Art A, wird die Linie b c in vier gleiche Theile getheilt, ſo daß b e und c e jede der vierte Theil dieſer Linie iſt. Aus den Punkten e, werden die Linie e d auf b c perpendicular gezogen, und ſo lang, als b e oder c e genommen. Denn werden aus den Punkten d die Zirkelbogen b f und c f gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichſeitiges Dreyek, wie die Figur zeiget, gezogen; aus deſſen Scheitelpunkten d die Bogen b e und c e gezogen werden.





Kenner.
(Schöne Künſte.)

Dieſen Namen verdienet in jedem Zweig der ſchönen Künſte, der, welcher die Werke der Kunſt nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verſchiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu ſchätzen im Stand iſt. Der Kenner ſteht zwiſchen dem Künſtler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechaniſche der Kunſt verſtehen, und auch die Ausführung deſſelben in ſeiner Gewalt haben; dieſer empfindet nur die Würkung der Kunſt, indem er ein Wolgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derſelben begierig iſt. Alle drey urtheilen über die Kunſtwerke, aber auf ſehr verſchiedene Weiſe. Der Künſtler, wenn er nicht zugleich ein Kenner iſt, und er iſt es nicht allemal, beurtheilt das Mechaniſche, das, was eigentlich der Kunſt allein zugehört; er entſcheidet, wie gut oder ſchlecht, wie glüklich oder unglüklich der Künſtler dargeſtellt hat, was er hat darſtellen wollen, und in wie fern er

er die Regeln der Kunſt beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was auſſer der Kunſt iſt; den Geſchmak des Künſtlers in der Wahl der Sachen; ſeine Beurtheilungskraft in Anſehung des Werths der Dinge; ſein ganzes Genie in Abſicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, ſo wie es iſt, mit dem, was es ſeiner Natur nach ſeyn ſollte, um zu beſtimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeket das Gute und das Schlechte an demſelben, und weiß überall die Gründe ſeines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilt das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt ſich zuerſt dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man iſt ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenſtände hat, die die Kunſt bearbeitet; ein Kenner, wenn zu dieſem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geſchmak, und Einſicht in die Natur und das Weſen der Kunſt hinzukommt; aber ein Künſtler wird man allein durch Uebung in der Kunſt.

Es gehört nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meiſtentheils Leuten gegeben, die weitläuftige hiſtoriſche Kenntniſſe von Künſtlern und Kunſtwerken haben; die aus der Manier den Meiſter erkennen; die die ganze Geſchichte berühmter Werke beſitzen; die von den mechaniſchen Regeln der Kunſt, mit den eigentlichen Kunſtwörtern und Redensarten zu ſprechen wiſſen. Aber alles dieſes gehört noch nicht zu dem Weſentlichen der Wiſſenſchaft, die ein Kenner beſitzen muß. Die wahre Kenntnis gründet ſich auf richtige Begriffe von dem Weſen und der Abſicht der Künſte überhaupt; aus dieſen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunſtwerks; beſtimmt, in welchem Grad es ſchätzbar und brauchbar ſey, und ob es ſich für die Zeit und den Ort ſchiket; er ſieht kein Werk, als einen Gegenſtand der Liebhaberey, ſondern als ein zu einem gewiſſen Zwek beſtimmtes Werk an, und beurtheilet daher in wiefern es ſeine Würkung thun könne, oder müſſe. Er kennet den Geſchmak verſchiedener Zeiten und Völker, die verſchiedenen Grade ſeines Wachsthums, und unterſcheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuſchreiben iſt. Darum muß er ein Kenner der Menſchen und der Sitten ſeyn. Sein eigener Geſchmak iſt ſicher und überlegt; darum fühlt er die ſo mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das ſeiner Beſtimmung nach die erſte rohe Geſtalt des Schönen haben muß, deswegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat. Die Fehler gegen das Mechaniſche der Kunſt erkennet er für Unvollkommenheiten, hält ſie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechaniſchen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk zuerſt auf den Geiſt und die Kraft der Gedanken ſieht. Seine Urtheile über Kunſtwerke ſind allemal beſtimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrüken lobt oder tadelt, ſondern immer die beſondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen, zu nennen weis.

Hier entſtehen die Fragen, in wiefern der Künſtler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kunſt

Kunſt urtheilen können, und wer überhaupt, über den Werth eines Werks der Kunſt der beſte Richter ſey.

Es ſcheinet natürlich und vernünftig, daß der Künſtler in jeder Abſicht der beſte Richter über die Werke der Kunſt ſey; und doch leidet dieſes eine beträchtliche Einſchränkung. Wer viel mit Künſtlern umgegangen iſt, wird ohne Zweifel bemerkt haben, daß ſie ſehr ſelten von gewiſſen Vorurtheilen frey ſind, die ſie zu partheyiſchen Richtern machen. Was Webb von den Mahlern beobachtet hat, kann auch von andern Künſtlern angemerkt werden. „Selten, ſagt er, hab ich einen Künſtler angetroffen, der nicht ein heimlicher Bewundrer irgend einer beſondern Schule geweſen, oder ſich nicht an irgend eine beſondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen ſie, ſo wie Liebhaber und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreyten und von Vorurtheil gereinigten Betrachtung, des natürlich Schönen. Denn ziehen auch die Schwierigkeiten, die ſie in der Ausübung der Kunſt finden, ſie ganz in die Mechanik herab, da zu gleicher Zeit die Eigenliebe und etwas Eitelkeit ſie verleiten, die Pinſelſtriche, die ihrer Manier am nächſten kommen, vorzüglich zu ſchätzen“ *) Es gehört ſo ſehr viel dazu es in Ausübung der Kunſt zu einer gewiſſen Vollkommenheit zu bringen, daß faſt das ganze Nachdenken des Künſtlers dahin gezogen wird: hat er denn nicht ein ſonderbar glükliches und etwas weit reichendes Genie, ſo bleiben ihm nicht Kräfte genug übrig, das außer der Kunſt liegende, oder von der Kunſt unabhängliche Schöne, ſo wie der Kenner es thut, zu betrachten. Wie nun jeder Menſch in Beurtheilung der Dinge zuerſt auf das fällt, was ihm am geläufigſten iſt, ſo fällt auch die Aufmerkſamkeit des Künſtlers in Beurtheilung der Kunſtwerke, zuerſt auf das, was blos Kunſt iſt; und gar ofte bleibt er nicht nur dabey ſtehen, ſondern richtet auch wol ſeine Beurtheilung blos auf einen einzeln Theil der Kunſt. Man ſieht alſo Mahler, die den Werth eines Gemähldes blos aus dem Colorit, andre die es nur aus der Zeichnung beurtheilen; Tonſetzer, die ihr Ohr allein der Empfindung der Harmonie ſchärfen; andre die blos auf den ſchönen Geſang ſehen. Daher kommt es endlich auch, daß einige Dichter, jedes Gedicht erheben, das wolklingend iſt, andre das, was witzig iſt.

Dieſes ſind wahrhafte und aus der Erfahrung genommene Beobachtungen, die offenbar beweiſen, daß nicht jeder gute Künſtler ein guter Richter über den Werth der Kunſtwerke ſey. Es kann ein Werk in Anſehung eines Theils der Kunſt, große Vollkommenheit haben, und doch ſehr wenig werth ſeyn. *) Daher kommen die einander ſo gerade widerſprechenden Urtheile der Künſtler aus verſchiedenen Schulen.

Ein Werk iſt zwar nie vollkommen, ſo lang ein würklich geſchikter Künſtler Fehler darin entdeket; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth ſeyn, wenn alle Künſtler zuſammen, als Künſtler, nichts auszuſetzen haben. Man ſieht Geſichter, die jeden Menſchen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verſchiedenes auszuſetzen iſt, das doch Niemand ausſetzt, als wer über Verhältnis und Colorit raffinirt hat: und es giebt Gedichte, die vermuthlich kein Menſch ließt, als die Dichter, die alſo außer der Kunſt gar keinen Werth haben. So ſieht man ofte die Tonkünſtler mit Entzüken einer

*) Webbs Inquiry into the Beauties of Painting. Dial. II. am Ende.

*) S. Werke der Kunſt.

Muſik zuhören, die keinen andern Menſchen das geringſte empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundſatz annehmen, was an einem andern Orte bewieſen worden iſt, *) daß das, was den Kunſtwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunſt liege; ſo können wir auch behaupten, daß der Künſtler, der nicht zugleich die Kenntnis des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunſtwerke ſey.

Wollt ihr wiſſen, ob ein Werk Kunſtmäßig ſey, ſo fraget den Künſtler darüber; verlanget ihr aber zu wiſſen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzwek der Künſte ſchätzbar ſey, ſo fraget den Kenner; aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entſcheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen ſoll, dieſes müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

Die Frage wiefern jederman berechtiget, oder tüchtig ſey, über Künſtler und Kunſtwerke zu urtheilen, iſt alt; und Cicero ſpricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiefern Apelles der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über ſeine Gemählde zugeſtanden hat. Die Sache läßt ſich auf ganz einfache Grundſätze bringen, und völlig entſcheiden.

Wir müſſen die Gründe dazu etwas weit herholen, doch kann es ohne große Weitläuftigkeit geſchehen. Jede klare Vorſtellung, auf die wir Achtung geben, würkt entweder auf unſre Empfindung, oder ſie beſchäfftiget unſre Vorſtellungskraft. Jenes geſchieht auf eine mechaniſche, uns meiſtentheils unbekannte Weiſe, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk von der Sache empfinden: dieſes äußert ſich auf zweyerley Art; entweder beſtreben wir uns die Sache deutlich zu faſſen, oder wir beurtheilen ſie. Dieſe drey Würkungen zeigen ſich gar oft auf einmal, ſo daß wir ſie nicht unterſcheiden. Daher geſchieht es nicht ſelten, daß wir von den vorkommenden Gegenſtänden ganz unbeſtimmt ſprechen, und Empfindungen wie Urtheile ausſprechen. Anſtatt zu ſagen, die Sache gefalle, oder mißfalle uns, ſagen wir, ſie ſey ſchön, vollkommen, gut, oder ſchlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wolgefallen, oder Mißfallen, kommt gar ofte nicht von der Sache ſelbſt her, ſondern entſteht aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung ſie zu erkennen, die allemal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erwekt. Auch dieſes ſchreiben wir ofte den Gegenſtand zu, wo es doch nur von uns ſelbſt herkommt.

Auf dieſe Weiſe muß nothwendig in unſern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entſtehen. Aber es mangelt der Critik nicht an dem Leitfaden, vermittelſt deſſen man ſicher aus dieſem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterſcheiden. 1. Den unmittelbaren Eindruk des Wolgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwürkung unſrer ſeits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen, oder mißlungenen Bemühung entſteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorſtellung von dem Gegenſtand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erſte iſt, wie ſchon angemerkt worden, ganz mechaniſch, wie der Geſchmak an Speiſen, und dieſe Art des Eindruks haben wir von den Sachen, indem ſie ſich unſrer Vorſtellungskraft darſtellen, es ſey daß wir ſie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolget niemals,

*) S. Werke der Kunſt.

mals, als nach einer Beſtrebung die Sache zu erkennen, weil ſie eine Würkung dieſer Beſtrebung iſt. Das Urtheil aber hat nie ſtatt, als da, wo wir den vorhandenen Gegenſtand gegen ein Urbild halten, und die größere oder geringere Uebereinſtimmung damit entdeken.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, **wer über Werke des Geſchmaks oder der ſchönen Künſte der beſte Richter ſey**, ſo müſſen wir den hier entwikelten Begriffen zufolge, dieſe Frage in drey andere zertheilen. 1. Wem ſoll man am meiſten trauen, wenn er nach den mechaniſchen Eindrüken, die das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Weſſen Urtheil ſoll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entſcheiden, ob es einen Werth hat, in Abſicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer iſt der zuverläſſigſte Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit eines Werks, in ſo fern es einem gewiſſen Urbild oder idealen Muſter entſprechen muß?

Die erſte Frage wird alſo beantwortet. Jeder Menſch, der dem Werk gehörige Aufmerkſamkeit zuwendet, und ſo viel Beſonnenheit hat, daß er ſeiner eigenen Empfindungen gewiß iſt; muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeſtändigkeit beſchuldigen wollen, der ſie gewiß nicht ſchuldig iſt; ſo müſſen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menſchen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen beſondern Hang angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausſpruch, daß man angenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) iſt richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern ſehr viel darin ab. Dieſer Menſch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat ſein Gefühl ſchon durch lange Uebung geſchärft. Ihm iſt nun ſchon angenehm, was der erſte noch gar nicht fühlt; ihm iſt das ſchon zu rohe und hart, was dem erſten gerade recht iſt. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deswegen, daß die Gründe der Empfindung verſchieden ſeyen; denn ehedem urtheilte, der nun feinere Kenner, eben ſo, wie itzt, der noch ungeübte, ſondern weil jeder das Angenehme nur denn empfindet, wenn es das Maaß der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man alſo nicht fragen, wer am richtigſten urtheile, ſondern wer den feineſten Geſchmak habe. Der gemeine Mann, der in ſeinen Luſtbarkeiten noch roh iſt, lobt die Comödie, darin er rohe Scherze, und etwas grobe Luſtbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte ſie ehedem; itzt aber, da er ſchon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze; und Luſtbarkeiten, die ihn auch nicht erſchüttern. Dieſer hat alſo recht die feinere Comödie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunſtrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rükſicht auf den Zuſchauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn ſie für rohere Zuſchauer beſtimmt, und die feinere, wenn ſie für feinere Menſchen gemacht iſt. Obgleich alſo die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede iſt, ganz mechaniſch iſt, ſo muß das Urtheil des Kenners überlegt ſeyn. Nicht das, was ihm mechaniſch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt, oder getadelt werden, ſondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menſchen, für die das Werk gearbeitet iſt, nicht erreicht, oder überſteiget.

Sollen wir Europäer, dem Aſiater ein unrichtiges Gefühl zuſchreiben, wenn wir ſeine Muſik unharmoniſch, grob und barbariſch finden? Keinesweges; wir müſſen ihm auf ſein Wort glauben; daß ſie ihn ermuntere. Dieſe Würkung hätte ſie auch auf uns, wenn

wenn wir ſo ungeübet wären, als er. Aber den könnten wir auszischen, der uns mit einer Muſik ergötzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft abſprechen, der mit einer feinen und ſehr künſtlichen Symphonie, ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweyte Frage betrifft das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anſtrengung des Geiſtes, deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, geſehen Der unmittelbare Zwek der ſchönen Künſte geht nicht auf deutliche Erkenntnis; da ſie aber eine von den Urſachen des Vergnügens iſt, ſo iſt ſie in ſo fern doch ein Gegenſtand derſelben. Gar ofte kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der ſchönen Künſte haben, aus dem geſuchten Uebergang, von undeutlicher Erkenntnis zur deutlichen. Wir loben den Redner, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatiſchen Dichter, der eine verwikelte Handlung deutlich entfaltet, und ſo zu Ende bringt, daß jede Urſache ihre natürche Würkung erreicht. In dem Umfang der ſchönen Künſte, giebt es häufige Schönheiten von dieſer Art. Alſo kann auch hier die Frage aufgeworfen werden, wer dieſe am beſten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menſchen, die dieſes Vergnügen nicht kennen, weil ſie das Beſtreben deutlich zu erkennen nie fühlen; dieſe würden alſo über dieſen Punkt gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man ſagen, daß die verſtändigſten Menſchen ſich am meiſten beſtreben, überall, wo es angeht, deutlich zu ſehen. Dieſes Beſtreben aber kommt ſowol von einem dazu angebohrnen Trieb, den Menſchen von viel Verſtand haben, als von langer Uebung durch Erlernung der Wiſſenſchaften. Ob ein Werk der Kunſt gut angeordnet ſey, daß das Ganze einen gewiſſen Grad der Deutlichkeit bekomme; ob eine verwikelte Handlung ſich gut entwikle; ob eine Begebenheit deutlich erzählt, eine Beſchreibung ordentlich und beſtimmt ſey; ob ein Bild, ein Gleichnis, eine Metapher, von der erklärenden Art richtig, ob eine Rede gründlich ſey, und noch andre Fragen dieſer Art, kann der Verſtändigſte und der Philoſoph am beſten beantworten, wenn er ſonſt gleich weder Kenntnis der ſchönen Künſte, noch einen geübten Geſchmak hat.

Hingegen bleibet ein Zweig des Vergnügens aus deutlicher Erkenntnis, folglich auch das Urtheil über den Werth des Werks, in ſo fern er daher entſteht, blos dem Künſtler und dem Kunſtrichter; das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunſtregeln entſteht. Die vollkommene Ausübung jeder Kunſt ſetzet eine Wiſſenſchaft voraus, die der Kunſtrichter in dem vollkommenen Werk anſchauend erkennt. Der Tonſetzer bemerkt bey Anhörung der Muſik, wie genau jede einzele Regel des harmoniſchen Satzes darin beobachtet worden; und bey Betrachtung einer vollkommen gezeichneten Landſchaft, hat der die Theorie ſeiner Kunſt beſitzende Mahler, alle Regeln der Perſpektiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und ſieht die Uebereinſtimmung des Werks mit denſelben. Gar ofte iſt dieſes Vergnügen das einzige, das Künſtler und Kunſtrichter von Werken der Kunſt haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es ſonſt an Geiſt und innerer Kraft fehlet. Wo die Rede von dieſer Art der Vollkommenheit iſt, da ſind ſie die einzigen Richter.

Nun iſt noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil ſowol über ganze Werke, als über einzelne Theile derſelben betrifft. Beynahe in jedem

Werke

Werke der Kunſt, machen die Schilderungen, oder die Darſtellung gewiſſer in der Natur vorhandenen Dinge, das vornehmſte des Inhalts aus. Die Dichtkunſt ſchildert Charaktere der Menſchen, bildet jede Tugend und jedes Laſter ab; drükt die Sprache jeder Leidenſchaft und Empfindung aus; dieſes thut auch die Muſik, und die zeichnenden Künſte beſtehen ganz aus Schilderungen. Es ſcheinet der wichtigſte Theil ihrer Vollkommenheit zu ſeyn, daß dieſe Schilderungen bis zur Täuſchung natürlich ſeyen. Wer ſoll nun dieſes beurtheilen? Hier iſt die Antwort ſehr leichte. Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunſt eigene Art des Ausdruks richtig verſteht. Hiezu gehört nun wieder gar keine Kenntnis der eigentlichen Kunſt. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verſtehen, iſt es möglich zu beurtheilen; ob die Töne die man höret, ein richtiger Ausdruk einer leidenſchaftlichen Sprache ſeyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur ſehr helle Vorſtellungen von Phyſionomien, von redenden Geſichtsbildungen und Stellungen hat, iſt ein zuverläßiger Richter über die Zeichnung der Figuren in dem hiſtoriſchen Gemählde: und ſo iſt ein Kenner der Menſchen ein guter Richter, der Gedichte, wenigſtens der einzeln Theile, da Menſchen und menſchliche Eigenſchaften geſchildert werden. Die beſten Richter ſind in dieſem Stük die, in deren Köpfen das reineſte Tageslicht leuchtet. Dieſes iſt nicht allemal der Fall der Künſtler; die gar ofte durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorſtellungen ſind die lebhafteſten, aber nicht allemal die richtigſten und deutlichſten.

Doch wird hier allerdings auch Uebung in dem jeder Kunſt eigenen Ausdruk erfodert. Man mag noch ſo deutliche und ſo beſtimmte Begriffe von allem, was zum Menſchen gehört, haben; ſo kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man ſich nicht völlig mit ſeiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdruks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und ſo verhält es ſich auch mit den übrigen Künſten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältniſſe nachgedacht, und ſein Auge nie an Zeichnung und Gemählden geübt hat, dem iſt doch in der Sprache der zeichnenden Künſte nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unſrer Vorſtellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kunſterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunſt erlangt wird. Demnach urtheilet der philoſophiſche Kenner hier am beſten; obgleich auch jeder Menſch von hellem Geiſt wol urtheilen kann.

Noch iſt vielleicht die wichtigſte der hier unterſuchten Fragen übrig. Was wird dazu erfodert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerſt muß der Grund angegeben werden, auf den ſich dieſes Urtheil ſtüzen ſoll; darüber iſt in einem andern Artikel geſprochen worden. *) Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunſt auf etwas beſtimmtes abzielen müſſe. Seinen Zwek, das was es ſeyn ſoll, muß man aus ſeiner Art abnehmen können Iſt dieſes geſchehen, ſo hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen iſt, und der wird es am beſten beurtheilen, der ſowol das Urbild, als das Werk am vollkommenſten gefaßt hat: fehlt uns das Urbild, ſo können wir dem Werk überhaupt ſeine Stelle nicht anweiſen.

Welcher

*) S. Werke der Kunſt.

Digitized by Google

Welcher verſtändige Menſch würde die Frage beantworten, ob ein gewiſſes Inſtrument gut ſey, wenn er nicht weis, wozu es dienen ſoll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekannten Art ſähen; ſo könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleis und Nettigkeit gemacht, und aneinander gefügt ſey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Feſtigkeit habe: aber ob der Baumeiſter in der Anlage, und in der Einrichtung, ſich als ein verſtändiger Mann, oder als ein leichtſinniger Kopf gezeiget habe, davon können wir gar nichts ſagen. Wir wiſſen ja nicht, was es für ein Gebäude iſt.

Es giebt gar viel Liebhaber, die dieſe ſo ſehr einfache und ſo einleuchtende Grundſätze der Beurtheilung ganz aus den Augen ſetzen. Und daher kommt es, daß ſie denn auf gutes Glük loben und tadeln, oder daß ſie ſich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wiſſenſchaft dazu gehörte über den Werth eines Werks der Kunſt zu urtheilen. Dieſer Wahn macht, daß ſie jedem, den ſie, bisweilen ſehr unverdienter Weiſe, für einen Kenner halten, nachſprechen, und aus vollem Munde loben, oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß ſo, mancher Künſtler ohne Verdienſt, oder Schuld, in einem guten oder ſchlechten Rufe ſteht.

Gleichwol iſt es keine ſchwere Sache zu wiſſen, was in jeder Kunſt, jede Art des Werks eigentlich ſeyn ſolle. Wem fällt es ſchwer zu begreifen, daß das hiſtoriſche Gemählde Menſchen vorſtellen müſſe, die in einer intereſſanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkenswürdigen Vorfall verſammelt ſind; daß des Mahlers Schuldigkeit iſt, uns dieſe Handlung ſo vorzuſtellen, daß das was jede der gemahlten Perſonen dabey empfindet, in ihrem Geſicht, in ihrer Stellung, und in ihren Gebehrden, richtig und lebhaft ausgedrükt werde? Hat man nun Begriffe von einer ſolchen Handlung; beſitzt die Einbildungskraft Urbilder von leidenſchaftlichen Minen, Gebehrden, und Stellungen; ſo iſt gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wiſſen, daß jedes Tonſtük entweder Aeußerungen eines in Leidenſchaft geſetzten Herzens, durch den Geſang ausdrüken, oder unſer Gemüth in gewiſſe Empfindungen ſetzen ſoll? Selbſt die Werke der dramatiſchen Dichtkunſt, über deren Beſchaffenheit die Kunſtrichter ſo geheimnisvoll ſprechen, ſind gar nicht ſchwer zu beurtheilen. Man darf ſich nur erſt ſagen, daß das Schauſpiel eine intereſſante Handlung vorſtellen müſſe, bey welcher wir das Verhalten der intereſſirten Perſonen, ſo natürlich vor uns ſehen, als wenn die Sache ſelbſt vor unſern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauſpieler nicht blos für dieſen Fall erdichtete, ſondern würklich in dieſem Handel begriffene Perſonen wären. Welcher Menſch von einigem Nachdenken wird ſich denn ſcheuen ſein Urtheil zu ſagen, ob das Schauſpiel ihm das würklich gezeiget hat, was er hat ſehen wollen? Oder was für Wiſſenſchaft gehöret dazu, zu ſagen, ob die Handlung, die wir ſehen, eine intereſſante und natürliche Handlung ſey; ob dieſer Mann, den man uns, als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrüger, oder als einen rachſüchtigen Menſchen beſchrieben hat, würklich ein ſolcher ſey?

Alſo brauchen bloße Liebhaber ſich gar nicht um die Regeln der Kunſt, ſondern blos um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zwek der verſchiedenen Arten der Kunſtwerke zu bekümmern. Nach dieſen

Digitized by Google

ſen Begriffen, können ſie ohne alle Kunſttheorie, das Weſentlichſte von dem Werth ſolcher Werke ſelbſt beurtheilen. Rouſseau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verſtandes und Herzens geſchriebenen Bücher, einen ſehr einfachen Grundſatz angegeben, der ſich leicht auf die Beurtheilung der Kunſtwerke, in ſo fern ſie zu allgemeinem Gebrauch beſtimmt ſind, anwenden läßt. „Ich meiner ſeits, läßt er jemand ſagen, habe keine andre Art, das, was ich leſe, zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthslage Achtung gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorſtellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leſer nicht zum guten lenkt.“ *) Mit dieſem Grundſatz iſt es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

Und eben ſo leicht würde die Beurtheilung der Kunſtwerke ſeyn, wenn unſre Kunſtrichter und die Verfaſſer der mannigfaltigen periodiſchen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Geſchmaks beurtheilet werden, ſich angelegen ſeyn ließen, anſtatt ſo viel Geheimnisvolles von den Regeln der Kunſt, in einer dem gemeinen Leſer unverſtändlichen Kunſtſprache, zu ſagen, ihm auf die rechte Spuhr hülfen, ſelbſt zu urtheilen. Dieſes wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die wahre und gar einfache Theorie der Kunſt überhaupt, und jedes Zweiges derſelben beſonders, vorbrächte, darnach urtheilte, und ſo die allgemeine Critik in ihrer wahren Einfalt darſtellte, und auf populare Kenntnis zurükführte.

Man überlaſſe den Künſtlern und Kunſtrichtern über die Geheimniſſe der Kunſt, und über die Regeln zu urtheilen, und halte ſich an die Würkung, die ihre Werke auf verſtändige und nachdenkende Menſchen machen. Wem iſt etwas daran gelegen zu wiſſen, nach was für Regeln das Kleid gemacht iſt, das ihm gut ſitzt und commod iſt; oder wie die Speiſe zugerichtet worden, die ihm gut ſchmekt, und wol bekommt? Man bekümmere ſich nur erſt überhaupt um helle und richtige Begriffe, und hüte ſich ein Urtheil über die Beſchaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was ſie eigentlich ſeyn ſoll. Hat der Liebhaber einmal die erſten Grundbegriffe über die Werke der Kunſt; ſo übe er ſich fleißig im Genuß dieſer Werke. Dadurch wird ſein Geſchmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber, zuletzt ein Kenner werden. Man ſetze, daß bey einem noch etwas rohen Volke, dramatiſche Schauſpiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geſchmak dieſes Volkes für ſolche Schauſpiele nach und nach anzubauen. Wenn dieſer Kenner verſtändig genug iſt; ſo wird er ſich begnügen das Volk nur auf die erſten Grundbegriffe der dramatiſchen Kunſt aufmerkſam zu machen. Er wird ihm ſagen, daß es die verſtellten Menſchen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derſelben, gerade ſo beurtheilen ſoll, wie es die Menſchen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor ſich findet; er wird ihm blos rathen, das für ſchlecht und ungereimt zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch ſchon einigermaaßen kennt, widerſpricht; die erdichteten Menſchen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur iſt, die abgeſchmakt reden und handeln, wie gar kein Menſch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze witzig genug ſeyen; ob die Aeuſſerungen der Empfindungen noch roh, oder ſchon verfeinert ſeyen, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Dieſe Dinge werden ſich allmäh-

*) Nouvelle Heloiſe T. I. Let. 18.

allmählig von ſelbſt einfinden. Wenn der Menſch nur einmal auf dem rechten Weg des Geſchmaks und des Nachdenkens iſt, ſo geht er von ſelbſt weiter. Aber wen man durch willkührliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverſtändlicher Vorſchriften, den Weg ſchwer gemacht hat, dem iſt hernach ſehr ſchwer wieder fortzuhelfen.

Kirche.

(Baukunſt.)

Aus der Beſtimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeiſter den Plan ſeiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen izt die gemeineſten öffentlichen Gebäude ſind, ſo verdienen ſie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeiſters. Meiſtentheils ſind ſie zu einem doppelten Gebrauch beſtimmt; zur Anhörung der geiſtlichen Reden, und zur Feyer gottesdienſtlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Proſtetanten, wo das erſtere die Hauptſache iſt; andre aber, wie die größten und prächtigſten Kirchen der Römiſch-Catholiſchen Chriſten, ſind vorzüglich zum zweyten Gebrauch beſtimmt, und der erſtere iſt nur zufällig. Es wäre demnach unüberlegt, wenn ein Baumeiſter beyde Arten nach einerley Grundſätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien eingerichtet ſind, werden natürlicher Weiſe ſo angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile abgetheilt wird, die **Halle**, das **Schiff**, die **Abſeiten**, und den **Chor**. Das Schiff iſt der vornehmſte und größte innere Platz, auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien ſteht. Die **Abſeiten** ein Platz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her, gemächlich in das Schiff kommen könne. Der **Chor** iſt der Platz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum iſt er am Ende des Schiffs, um etliche Stufen über daſſelbe erhoben, damit alles was darauf vorgeht, von dem im Schiffe verſammelten Volke könne geſehen werden. Die **Halle** ein Vorplatz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Platz ſtoßen.

An der vordern Seite des Chors ſteht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor ſelbſt iſt nach einer eyförmigen Figur abgeründet, und hat von oben ſeine eigene gewölbte Deke. Beydes darum, weil der Chor der Platz iſt, wo die zum Abſingen der Hymnen und andrer Geſänge beſtellten Sänger ſtehen. Darum muß der Baumeiſter den Chor nach den Regeln der **Akuſtik**, oder der Wiſſenſchaft, der beſten Verbreitung des Schalles einrichten. Was in dem Chor geſungen wird, muß ohne verwirrenden Wiederſchall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben dem Chor ſind noch ein paar beſondere Abtheilungen, davon eine die **Sacriſtey** genannt wird, wo die zum Gottesdienſt gehörige Geräthſchaft, die heiligen Kleider u. d. gl. aufbehalten werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienſtlichen Feyer ſich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchthurm und unter das Dach der Kirche führet. Insgemein hat das Schiff ſeine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird.

Der Geſchmak, der in einer ſolchen Kirche, ſowol in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenſcheinlich herrſchen muß, iſt Größe und feyerliche Pracht. Und es iſt kein Werk der Baukunſt, wo der Bau-

Baumeiſter ſo viel großen Geſchmak nöthig hat wie bey dieſem. Der Anblik, muß jeden Anweſenden mit Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Auge vom Ganzen abziehen, muß nichts da ſeyn: auch nichts ſchimmerndes, das nur blendet. Einfalt mit Größe verbunden, iſt der Charakter einer vollkommen gebauten Kirche. Darum ſind einzelne, hier und da zerſtreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Dekengemählde über dem Schiff, iſt das Vorzüglichſte. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will, ſo müſſen ſie ſich auf jenes beziehen, und einigermaaſſen Theile deſſelben ausmachen, welches allemal möglich iſt. Alle einzele Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, ſo gebräuchlich ſie auch ſind, ſtreiten gegen den wahren Geſchmak, der in einem ſolchen Gebäude herrſchen ſoll.

Vielleicht iſt eine einzige beſondere Anmerkung hinlänglich, einem verſtändigen Baumeiſter die vorhergehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es iſt in Brüßel eine Kirche, (auf den Namen derſelben beſinne ich mich nicht mehr) wo an jedem Pfeiler des Schiffs, die Statüe eines Heiligen ſteht. Dieſe Statüen ſind groß, und in gutem Verhältnis mit dem Gebäude, aber zum Ganzen thun ſie nicht die geringſte Würkung, weil jede für ſich ſteht, die eine vorwerts nach dem Altar, die andre gerade vor ſich, die dritte nach der Halle zu gekehrt u. ſ. f. Wie leichte wäre es da geweſen, alle dieſe Statüen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte ſie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn ſie dem Volke das Beyſpiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Perſon. Dergleichen Verzierungen dienen die Würkung des Ganzen zu verſtärken, und ſind der wahren Abſicht der Kunſt gemäß.

Es iſt ſehr gewöhnlich, daß an den Abſeiten der Hauptkirchen verſchiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieſes iſt, ob es gleich durchgehends üblich iſt, ein Mißbrauch, gegen deſſen Fortpflanzung die Baumeiſter arbeiten ſollten. Denn dieſes hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz beſondere Gelegenheiten dienende gottesdienſtliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Menſchen kommen; können ja beſondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieſes wenige kann hinlänglich ſeyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen, oder bauen laſſen, zu zeigen, wie nöthig es ſey, überall auf den wahren Zwek der Sachen zu ſehen. Auch dieſem Theile der Kunſt, fehlet es noch an einer wahren gründlichen Critik, die den Baumeiſter in ſeinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. So bald man willkührlich verfährt, ſo läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die proteſtantiſchen Kirchen, erfodern eine andre Anordnung, der Chor kann ganz wegbleiben, wenn nur an deſſen Stelle, am Ende des Schiffs ein etwas erhabener Platz iſt, auf dem die Diener der Religion bey Feyerung der weniger prächtigen Gebräuche, dem ganzen Volke ſichtbar ſind. Auch die Abſeiten ſind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk verſammelt iſt, ehe mit dem Gottesdienſt der Anfang gemacht wird. Indeſſen ſchaden die Abſeiten nichts, wenn ſie als Gänge gebraucht werden: nur müſſen ſie nicht, wie häufig geſchieht, zu eben dem Gebrauch beſtimmt werden, als das Schiff; denn es iſt geradezu ungereimt, das Volk auf Plätze zu ſtellen, wo es weder den Prediger, noch die Geiſtlichen ſehen kann, die in andern gottesdienſt-

lichen

lichen Verrichtungen begriffen ſind. Kirchen, wo dieſe Ungereimtheiten vorkommen, und ſie ſind nicht ſelten, beweiſen, wie wenig man auch in einem ſo wichtigen Gebrauch der Baukunſt, nach Grundſätzen verfährt.

Das Wichtigſte bey Anordnung einer proteſtantiſchen Kirche, iſt eine ſolche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche der Prediger von vorne geſehen und auch verſtanden werde. Da iſt nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteſte. Ein nicht allzulängliches Viereck, geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der längern, ſondern an einer ſchmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung iſt es, die ich irgendwo geſehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communions-Tiſches und Taufſteines, eine Art einer ſogenannten Empor-Kirche ſteht, an deren Mitte die Canzel iſt.

Um in ſolchen Kirchen den Platz ins engere zuſammen zu ziehen, wird oft über die Abſeiten eine offene Gallerie herumgeführet, die man Empor-Kirchen nennet, weil der Platz, da das Volk ſitzet, empor gehoben iſt. Dieſes iſt überall nöthig, wo die Verſammlung ſehr zahlreich iſt, und der Zuhörer über Tauſend ſind. Denn ein Schiff dieſe zu faſſen, würde ſchon zu groß ſeyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verſtanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen beſtimmt ſind, erfodern inwendig eben keine Pracht, wenigſtens keinen Reichthum; denn dieſer würde nur die Aufmerkſamkeit ſtöhren. Alſo kann man ſich hier mit edler Einfalt, und mit den ſchlechterdings weſentlichen Verzierungen der Baukunſt begnügen. Aber dieſe Kirchen müſſen ein volles Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Canzel her, weil dieſes die Zuhörer, die den Prediger im Geſichte haben müſſen, blenden würde. Vorzüglich muß der Ort der Canzel gut erleuchtet ſeyn. Ueberhaupt muß alles Inwendige einen guten Anſtand haben, daß kein Menſch von Geſchmak ſich an irgend etwas ſtoße. Weiß ſollten Deken und Wände nicht gelaſſen werden, weil ſie blenden; eine ſanfte grünliche oder röthliche Farbe, ſchiket ſich beſſer. Ueberall aber müßte auf die höchſte Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit geſehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den erſten Anblik Größe und Würde zeigen. Große Parthien; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierrathen der Wohnhäuſer; weit mehr glattes, als buntes; wenigſtens ein ſchönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und verſchnörkeltes Hauptportal. Die Thürmer, wenn ſie nur gute Verhältniſſe haben, geben den Kirchen ein ſchönes Anſehen. Weit mehr aber eine Cupel. Die ſehr hohen und ſchmalen, wie Nadeln geſpitzten Thürme ſind Einfälle eines ſchlechten arabiſchen Geſchmaks. Runde, nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, ſtehen am beſten.

Schon die Griechen hielten in den ſchönſten Zeiten der Baukunſt, die joniſche Ordnung für die ſchiklichſte zu den Tempeln ihrer Götter *), und ſie iſt es auch für unſre Kirchen. Wir wollen die doriſche Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß keinem Baumeiſter die ungereimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieſes nach antiker Art, mit Opfergefäßen und Hirnſchädeln von Opferthieren zu verzieren. Was ſich für einen heidniſchen Tempel ſchikte, kann darum nicht an einer Kirche ſtehen.

Billig ſollten alle Kirchen auf ganz freye Plätze geſetzt ſeyn. Nur die Kloſterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöſtern müſſen

*) S. Joniſch.

müſſen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnisplätze zu machen, iſt ein Mißbrauch, über den ſchon lange geſchrien wird. Zu Monumenten für Verſtorbene könnten ſie noch dienen, nur nicht zum Begräbnis ſelbſt.

Die größte, ſchönſte und prächtigſte Kirche der Welt iſt wol die Peterskirche in Rom, und nach dieſer die Paulskirche in London. Beyde gehören unter die größten Werke der Baukunſt, die jemals unternommen worden. Der Jeſuit **Bonanni** hat eine eigene Geſchichte der Peterskirche geſchrieben. *) Um denjenigen Leſern, die ſelbſt nicht an die Quellen der Kunſtnachrichten kommen können, einigen Begriff von dieſem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an.

Das Ganze dieſes erſtaunlichen Werks beſteht aus der Kirche ſelbſt, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang, und 180 breit iſt. Dieſen Vorhof ſchließen zwey bedekte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen ſtehen. Das Dach über die beyden Säulengänge iſt flach, und mit 86 Statuen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße, beſetzt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegen über, ſteht der berühmte **Obeliscus des Seſoſtris**, den ehemals der Kayſer Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Pabſt **Sixtus V.** durch den berühmten Baumeiſter **Fontana** ind dieſen Vorhof hat ſetzen laſſen. **) Dieſer Obelisk iſt von Granit aus einem Stük, 80 Fuß hoch, ohne das Poſtament, das an ſich 32 Fuß hoch iſt.

*) Hiſtoria templi Vaticani Romæ. 1700 Fol.

) Die Beſchreibung des Schiffes, auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man beym **Plinius Hiſt. Nat. L. XVI. c. 40. leſen.

Die Kirche ſelbſt iſt ins Kreuz gebaut; ihre Länge, die Dike der Mauren mit eingerechnet, beträgt 970 römiſche Palmen, oder $666\frac{2}{3}$ pariſer Fuße. Die Breite des Gewölbes über das Schiff iſt 123 Palmen, und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauren 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt ſich eine prächtige Cupel, die von M. Angelo angegeben, und durch die Baumeiſter **della Porta** und **Fontana** ausgeführt worden. Am Haupteingang iſt eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen iſt.

Den Anfang zu dieſem Gebäude machte Julius II. unter dem Baumeiſter Bramante. Nachher haben die größten Meiſter der Kunſt, **M. Angelo, Jul. Sangallo, Giocondo, Raphael, Barozzi, Bernini** u. a. ihre Kunſt daran gezeiget. **Fontana**, der ein eigenes Werk über dieſe Kirche geſchrieben hat, ſchätzet, daß es zu ſeiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekoſtet habe. Die inwendigen Schönheiten an Gemählden, Statuen und Denkmälern, ſind der Größe und Pracht des Gebäudes angemeſſen.

Nach dieſem iſt die Paulskirche in London auch ein Gebäude, das wegen ſeiner Größe merkwürdig iſt. Ihre ganze Länge iſt 500 Engliſche Fuß. Inwendig iſt ſie, bis zulezt an die Cupel 215 Fuß hoch, und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spitze der auf der Cupel ſtehenden Laterne 440 Fuß. *)

Kirchen-Muſik.

Man findet, daß die Muſik ſchon in den älteſten Zeiten bey gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten iſt gebraucht worden: und wenn dieſes nicht der älteſte

*) S. Deſcription de la cathedr. de St. Paul tirée des Memoires de Guill. Dugdale & de Chriſt. Wren.

älteſte Gebrauch dieſer Kunſt iſt, ſo iſt es doch der vornehmſte, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da ſie bey andern Gelegenheiten eben keine ſehr wichtige Rolle ſpielt. Weil alſo der Tonſetzer bey der Kirchenmuſik die beſte Gelegenheit hat, mit ſeiner Kunſt etwas auszurichten, ſo muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es könnte von großem Nutzen ſeyn, wenn ein Meiſter der Kunſt übernähme, die Materie von der mannigfaltigen Anwendung der Muſik, bey gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten, von Grundaus zu unterſuchen; denn allem Anſehen nach würde er noch neue und wichtige Arten dieſe Kunſt anzuwenden entdeken, und von dem, was zufälliger Weiſe hier und da eingeführt worden iſt, würde er manches, als unſchiklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichſten Formen der Kirchenmuſik einſchränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerſt kommt der Choral in Betrachtung, oder das Abſingen geiſtlicher Lieder von der ganzen Gemeind, welches nach und nach verſchiedene Formen angenommen hat. Vermuthlich waren die Lieder urſprünglich einſtimmig, und die Gemeinde ſang ſie im Uniſonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein ſolcher Geſang klinget, da viele Stimmen beſtändig Octaven gegen einander machen. Man hat das Widrige dieſes Geſanges durch die Orgeln etwas zu verbeſſern, geſucht; wiewol es nicht hinlänglich iſt. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Geſang vierſtimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten iſt. Die urſprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal feſtgeſetzte Geſang genennt, zu welchem noch andre Stimmen mußten verfertiget werden.

Daher geſchiehet es noch itzt, daß in den meiſten Kirchen von der Gemeine nur die urſprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus geſungen wird, da die andern Stimmen unter einem beſonders dazu beſtellten Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Tonſetzer, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekannten Cantus Firmus, nach ſeinem Gefühl die andern Stimmen neu dazu verfertiget. Und hieraus läßt ſich auch verſtehen, was die Lehrer der Muſik damit ſagen wollen, wenn ſie in der Anweiſung zum Satz vorſchreiben, daß der Cantus Firmus bald in dieſe, bald in eine andre Stimme ſoll verlegt werden. Von dieſem unverzierten und ſchlechten Choral iſt in einem beſondern Artikel geſprochen worden *)

Man hat hernach dieſen Choral nicht nur noch mehrſtimmig gemacht, ſondern ihm noch verſchiedene andre Formen gegeben, und einige Stimmen davon verſchiedentlich ausgeziert: daher der ſogenannte figurirte Geſang entſtanden iſt, von dem gegenwärtig ſo viel Mißbrauch gemacht wird, daß man ofte ſich bey der Kirchenmuſik beſinnen muß, ob man in der Kirche oder in der Oper ſey.

Der figurirte Kirchengeſang hat nach Verſchiedenheit der Gelegenheiten mancherley Geſtalt angenommen. Der Choralgeſang ſelbſt wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptſtimmen beybehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Fugenart geſetzt ſind, begleitet wird. Dieſe Art kann von großer Würkung ſeyn, wenn der Tonſetzer ſich nur keine Ausſchweifungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruk ſieht.

*) S. Choral.

ſteht. Sie ſchiket ſich auch nicht zu jedem Inhalt des Geſanges, ſondern nur da, wo natürlicher Weiſe eine Menge Menſchen zugleich verſchiedentliche Empfindungen äuſſern können. Es würde höchſt ungereimt ſeyn, ſtille Empfindungen der Andacht auf ſolche Weiſe ſetzen zu wollen.

Um den Geſang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterſtützen, wurden auch Inſtrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviolone wurden zum begleitenden Baß, und die Poſaunen um einige Singeſtimmen zu verſtärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrigen Inſtrumente in die begleitenden Mittelſtimmen ein.

Um dem Kirchengeſang mehr Mannigfaltigkeit zu geben, ſuchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzele Verſe nur von einem Sänger, als ein Solo, andre als Duette, oder Terzette; einige Choralmäßig, andre durchgehends als Fugen geſetzt, und denn verſchiedentlich von ausfüllenden Inſtrumentſtimmen begleitet wurden. Auf dieſe Art werden bisweilen Pſalmen und Hymnen geſetzt. Dabey hat nun der Tonſetzer vorzuglich darauf zu achten, daß dieſe Abwechslungen nicht willkührlich ſeyen, ſondern ſich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus ſo gemacht ſeyn, daß einige Verſe deſſelben am beſten nach Art eines Chörs, andre, als eine rauſchende Fuge, und noch andre, nur von einem, oder von zwey, oder drey Sängern, geſungen werden. Dieſes muß der Tonſetzer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus auf die ſchiklichſte Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer ſolchen Muſik macht, den Inhalt zu dieſen Abwechslungen einrichten.

In der römiſch Catholiſchen Kirche hat die Kirchenmuſik ihre beſtimmten und feſtgeſetzten Formen, die unverändert beybehalten werden; bey den Proteſtanten aber haben Dichter und Tonſetzer ſich neue Formen erlaubt, und ſind nicht allemal glüklich dabey geweſen. Mit der Einführung geiſtlicher Cantaten haben ſich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmuſik eingefunden, und mit ihnen iſt der ausſchweifende Geſchmak der Opermuſik herein gekommen. In einigen proteſtantiſchen Kirchen Deutſchlands iſt man ſo gar auf den abgeſchmakten Einfall gekommen, die Kirchenmuſik bisweilen dramatiſch zu machen. Man hat Oratorien wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart beſtändig untereinander abwechſeln; ſo daß eine Handlung von verſchiedenen Perſonen vorgeſtellt wird. Eine Erfindung eines wahnwitzigen Kopfes, die zur Schande des guten Geſchmaks noch an vielen Orten beybehalten wird. *)

Rouſſeau hält davor, daß die einfacheſte Kirchenmuſik, aus den Trümmern der alten griechiſchen Muſik entſtanden ſey. Es iſt der Mühe wol werth, daß wir ſeine Gedanken hierüber herſetzen. „Der Cantus Firmus, ſagt er, ſo wie er gegenwärtig noch vorhanden iſt, iſt ein, zwar ſehr verſtellter, aber höchſtſchätzbarer Ueberreſt der alten griechiſchen Muſik, welche ſelbſt von den Barbaren, in deren Hände ſie gefallen iſt, ihrer urſprünglichen Schönheiten nicht ganz beraubet worden iſt. Noch bleibet ihr genug davon übrig, um ihr, einen großen Vorzug über die weibiſche, theatraliſche oder elende und platte Muſik, die man in einigen Kirchen höret, zu geben, worin weder Ernſthaftigkeit, noch Geſchmak, noch Anſtändigkeit, noch Ehrerbietung für

*) S. Oratorium.

den Ort, den man dadurch entheiliget, zu bemerken iſt.“

„Zu der Zeit da die Chriſten anfiengen, Kirchen zu haben, und in denſelben Pſalmen und andre Hymnen zu ſingen, hatte die Muſik bereits faſt allen ihren ehemaligen Nachdruk verloren. Die Chriſten nahmen ſie, ſo wie ſie dieſelben fanden, und beraubten ſie noch ihrer größten Kraft, des Zeitmaaßes und Rhythmus, da ſie dieſelbe von der gebundenen Rede, die ihr immer zum Grunde gedient hatte, auf die Proſe der heiligen Bücher, oder, auf eine völlig barbariſche Poeſie, die für die Muſik noch ärger, als Proſe war, anwendeten. Damals verſchwand einer der zwey weſentlichen Theile der Muſik, und der Geſang, der izt, ohne Takt und immer mit einerley Schritten fortgeſchlept wurde, verlohr mit dem rhythmiſchen Gang alle Kraft, die er ehmals von ihm gehabt hatte. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verſe, weil das Zeitmaaß der Sylben und die Füße darin beybehalten wurden.“ —

„Aber dieſer weſentlichen Mängel ungeachtet, finden Kenner in dem Choral, den die Prieſter der römiſchen Kirche, ſo wie alles, was zum äuſſerlichen des Gottesdienſtes gehöret, in ſeinem urſprünglichen Charakter erhalten haben, höchſt ſchäzbare Ueberbleibſel des alten Geſanges und ſeiner verſchiedenen Tonarten, ſo weit es möglich war, ſie ohne Takt und Rhythmus, und blos in dem diatoniſchen Klanggeſchlecht zu erhalten. Das wahre diatoniſche Geſchlecht hat ſich nur in dieſen Chorälen in ſeiner Reinigkeit erhalten, und die verſchiedenen Tonarten der Alten haben darin noch ihre beyden Hauptabzeichen, davon das eine von der Tonica, oder dem Hauptton, woraus der Geſang geht, das andre von der Lage der halben Töne hergenommen iſt.“

„Dieſe Tonarten, ſo wie ſie in alten Kirchenliedern auf uns gekommen ſind, haben würklich das Charakteriſtiſche, das jeder eigen iſt, und die Mannigfaltigkeit des leidenſchaftlichen Ausdruks ſo behalten, daß es jedem Kenner fühlbar iſt.“

So urtheilet Rouſſeau von dem Geſchmak der Kirchenmuſik,*) und an einem andern Orte**) ſagt er, man müſſe nicht nur alles Gefühls der Andacht, ſondern alles Geſchmaks beraubet ſeyn, um in den Kirchen die neumodiſche Muſik dem alten Choral vorzuziehen.

Dieſe Gedanken eines ſo feinen Kenners deſto richtiger zu verſtehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmuſik, wovon wir unſre völlig nach dem Geſchmak des Theaters eingerichtete geiſtliche Cantaten, die man in der römiſchen Kirche noch nicht kennet, ausſchließen, ein Geſetz iſt, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln,***) die aber meiſtentheils nur auf unſer diatoniſches Geſchlecht eingeſchränkt ſind, weil die andern Geſchlechter, das enharmoniſche und chromatiſche, zur Zeit, da die Kirchenmuſik aufgekommen iſt, ſchon aus der Uebung gekommen waren. Alſo wählt der Tonſetzer für jedes beſondere Stük, es ſey Choral, Fuge, oder was für Geſtalt es ſonſt habe, eine der alten Tonarten, die ſich zu dem Affekt des Stüks am beſten ſchiket, und bindet ſich an den ihr vorgeſchriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach dieſem Geſetze jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, ſo geht auch der Geſang ſelbſt meiſtentheils durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und Sprin-

*) Diction. de Muſiq. Art. *Plain chant.*

**) Art. Motett.

***) S. Tonarten der Alten.

Springende, der ſo genannten galanten Muſik, aus der Kirche verbannet wird. Dieſer Einſchränkung ungeachtet, weiß ein erfahrner Tonſetzer dennoch eine große Mannichfaltigkeit von melodiſchen und harmoniſchen Sätzen in ein Stük zu bringen.

Seine vornehmſte Sorge, nach einer guten Wahl der Tonart, und einer höchſt einfachen Fortſchreitung, geht auf die Beobachtung der richtigen Deklamation des Texts; welche ſowol durch die Hauptſtimmen ſelbſt, als auch durch die Harmonie kann fühlbar gemacht werden. Denn ſchon durch dieſe allein kann die wahre Deklamation befördert, oder gehindert werden. Alſo müſſen z. B. die Sylben, die in einen ununterbrochenen Zuſammenhang, bis auf einen kleinen oder gröſſern Ruhepunkt fortflieſſen, nur von einer Harmonie begleitet werden, die das Gehör ununterbrochen fortreißt; ſo daß es höchſt fehlerhaft ſeyn würde, auf eine Sylbe, auf welcher ſchon das Gefühl der folgenden erwekt wird, eine beruhigende Harmonie, wie der Dreyklang iſt, zu nehmen.

Es iſt vorher geſagt worden, daß die Kirchenmuſik ſich vornehmlich an das diatoniſche Geſchlecht halte. Dieſes iſt aber nur von dem gemeinſten Choral, den die ganze Gemeinde mitſinget, zu verſtehen, wo das Einfache, und das Conſonirende allemal die beſte Würkung thut; beſonders auch darum, weil zu ſolchen Choräl̈en allemal ein ſanfter Affekt ſich am beſten ſchiket. Wo aber ſchon ein lebhafterer oder gar heftiger Affekt vorkommt, welcher den Tonſetzer veranlaſſet, die Form des Chorals zu verlaſſen, da wird auch in dem Geſang und in der Harmonie zu Erreichung des Ausdruks ſchon mehr erfodert, und da thun kleinere Intervalle, als die Diatoniſchen ſind, ofte die beſte Würkung. Man hat deswegen, bisweilen nicht nur Chromatiſche, ſondern gar enharmoniſche Fortſchreitungen hiezu nöthig. Ehedem hatte man in einigen großen Cathedralkirchen eigene Sänger, die ſich in enharmoniſchen Fortſchreitungen beſonders übten, und deswegen bey Gelegenheiten, wo ſehr ſtarke Leidenſchaften auszudruken ſind, dergleichen z. B. in den Klageliedern des Jeremias vorkommen, ihre beſondern Stimmen bekamen.

Da überhaupt jede Kirchenmuſik, von welcher Form ſie ſonſt ſey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an ſich haben muß; ſo hat der Tonſetzer ſich aller Künſteleyen, aller Figuren, Zierrathen und Läufe, die blos die Kunſt des Sängers anzeigen; ferner aller geſchwinden Paſſagen, und alles deſſen, was den Ausdruk der Empfindung mehr ausſchweifend macht, als verſtärkt, zu enthalten. Fürnehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geſchwindigkeit vermieden werden, weil ſie in den Kirchen ſehr nachſchallen, und durch eine ſchnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deswegen ſind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, beſonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu verwerfen.

Darum erfodert die Kirchenmuſik nicht nur einen ſehr ſtarken Harmoniſten, ſondern auch zugleich einen Mann von ſtarker Ueberlegung und einem richtigen Gefühl; damit nicht entweder blos unordentliches Geräuſch, ohne beſtimmten Ausdruk, oder eine Vermiſchung von Feyerlichkeit und Ueppigkeit, die Stelle der ernſthaften Empfindungen der Andacht einnehme.

Klang.

(Muſik.)

Die Betrachtung des Urſprunges und der wahren Beſchaffenheit des Klan-

Digitized by Google

Klanges, erkläret, ſo manchen Punkt in der Muſik, und giebt verſchiedene ſo wichtige Folgerungen für die Kenntnis der Harmonie, daß ſie hier nicht kann übergangen werden.

Der Klang iſt ein anhaltender ſteter Schall, der von dem bloßen Laut dadurch unterſcheiden iſt, daß dieſer nur einzele abgeſetzte Schläge hören läßt, wie die Schläge eines Hammers; da der Klang anhaltend iſt. Wie ſich das Herunterfallen einzeler Tropfen, ſie folgen ſchneller oder langſamer auf einander, zu dem ſteten Rinnen eines Waſſerſtrales verhält, ſo verhält ſich der bloße Schall oder Laut, der aus einzelen Gehörtropfen beſteht, zu dem Klang, der ein ununterbrochenes Fließen des Schalles iſt. Die Naturkündiger ſagen uns, daß auch der Klang, ob er gleich uns als anhaltend vorkommt, aus wiederholten einzeln und würklich abgeſetzten Schlägen beſtehe, die aber ſo ſchnell auf einander folgen, daß wir den Zwiſchenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, ſondern ſie in einem ſteten Ton zuſammen hängen; das Ohr zeiget ſich hiebey, wie das Aug in ähnlichem Fall. Wenn man in der Dunkelheit eine glüende Kohle ſchnell wegwirft, ſo ſcheinet uns der Weg den ſie nimmt, ein ſteter feuriger Strich, oder eine glüende Schnur zu ſeyn, ob wir gleich jeden Augenblik nur einen glüenden Punkt dieſer Linie ſehen.

Dieſe Bemerkung über die wahre Beſchaffenheit des Schalles iſt der Grund zur wiſſenſchaftlichen Betrachtung des Klanges und der Harmonie. Beſonders wiſſen wir daher, worin der Unterſchied zwiſchen hohen und tiefen Tönen beſtehe, welches die Gelegenheit giebt, die Töne in Anſehung ihrer Höhe gegen einander zu berechnen. Nämlich —

Je ſchneller die einzelen Schläge, aus denen der Klang beſteht, auf einander folgen, je höher ſcheinet uns der Ton zu ſeyn. Es läßt ſich mathematiſch beweiſen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abſtehen, wenn die Schläge des einen noch einmal ſo geſchwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und ſo kann jedes Intervall durch das Verhältnis der Geſchwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedrukt werden.

Man hat auf dieſe Art gefunden, daß der tiefſte in der Muſik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer iſt, als das ſogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut; der höchſte brauchbare Ton aber, oder das viergeſtrichene c, in gleicher Zeit 3760.*) Wenn das erwähnte unterſte C. 30 Schläge in einer Secunde thut, ſo thut ſeine Octave 60 Schläge in derſelben Zeit. Darum kann man ſagen, der Uniſonus verhalte ſich zur Octave, wie 30 zu 60, oder wie 1 zu 2. Alſo drukt das Verhältnis 1 : 2 die Octaven aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältnis 2 : 3. die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, die tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

Dadurch wird nun der Ausdruk aller Intervalle durch Zahlen, ſo wie er durch dieſes Werk überall gebraucht worden iſt, **) verſtändlich. Einige Tonlehrer drüken die Verhältniſſe durch die Länge der Sayten aus. Beydes kommt auf dieſelben Zahlen heraus. Denn es iſt erwieſen, daß bey klingenden Sayten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältnis der Länge der Sayten erfolget; ***) (wenn nämlich die Sayten ſonſt

*) S. Euleri Tentamen novae theoriae Muſicae c. I. §. 13.

**) Man ſehe beſonders die Artikel Conſonanz; Diſſonanz: Intervall.

***) S. Artikel Monochord.

Digitized by Google

ſonſt gleich und gleich ſtark geſpannt ſind,) ſo daß eine noch einmal ſo viel Schläge thut, als eine andere, wenn dieſe noch einmal ſo lang iſt. Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Sayten ausdrüken; in welchem Fall dieſelben Zahlen nur umgekehrt werden. Alſo müßte nach dieſer Art das Verhältnis der Octave durch 2 : 1, der Quinte durch 3 : 2 ausgedrükt werden. Dieſes ſey von der Höhe und Tiefe des Klanges geſagt.

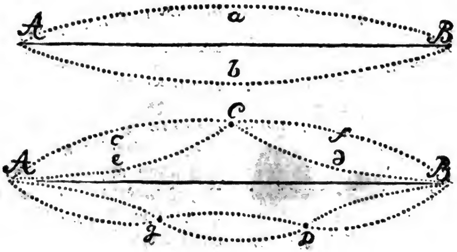
Aus der wahren Beſchaffenheit des Klanges hat man auch entdeket, woher die Reinigkeit eines Tones entſteht; man hat gefunden, daß der Ton rein iſt, deſſen Schläge durchaus gleich geſchwind ſind, und ſich durch Punkte vorſtellen laſſen, die alle gleich weit von einander abſtehen ....., da der unreine, unmuſikaliſche Ton aus Schlägen beſteht, die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte die bald weiter bald enger ſtunden. Auch hat man gefunden, daß dieſes Unreine des Tones, bey Sayten daher kommt, daß die Sayten bisweilen an einigen Stellen diker, oder dünner ſind, als an andern.

Noch wichtiger als dieſes, iſt die Entdekung der wahren Urſache der Annehmlichkeit eines reinen Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen dieſe wichtige Sache ſo genau, als möglich iſt, entwikeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geſchehen iſt, jeden ſteten, aus nicht zu unterſcheidenden Schlägen beſtehenden Schall, einen Klang nennen wollen, ſo giebt es unangenehme und zur Muſik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr ſchnatternde, oder klappernde, als ſingende Töne bilden. So iſt das Raſſeln der Räder an einem ſehr ſchnell gehenden Wagen. Es beſteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander flieſſen; aber es verdienet den Namen des Klanges nicht; iſt auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Sayte, einer reinen Gloke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unſern Gehörkreis liegt, iſt angenehm: deſſen wird kein Menſch in Abrede ſeyn. Da nun beydes, das Raſſeln eines Rads, und das Klingen einer reinen Sayte, aus ſchnell und allenfalls in gleichen Zeitpunkten wiederhohlten, in einander flieſſenden einzeln Schlägen beſteht, woher kommt es, daß dieſer angenehm iſt?

Die Entdekungen, die man über die Beſchaffenheit der klingenden Sayten gemacht hat, haben auch die Auflöſung dieſer Frage an die Hand gegeben oder doch beſtätiget. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Sayte zu berechnen wußte, und ſchon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, iſt die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Sayte, einem geübten Gehör, außer dem Uniſonus, oder Grundton, auch deſſen Octave, deſſen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören laſſe. Eine wichtige Entdekung, wozu aber blos ein feines Gehör erfodert wurde. Um dieſes jedem Leſer deutlich zu machen, wollen wir alſo ſetzen, man ſchlage eine wol geſpannte und reine Sayte an, die den Ton C angebe; wer nun ein feines Gehör hat, vernimmt dieſen Ton C ſo, daß ihn dünkt er höre zugleich, wiewol in geringer Stärke, die Töne c, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$ folglich ein Gemenge, oder einen Accord verſchiedener und zwar conſonirender Töne. Hieraus läßt ſich ſchon begreifen, warum ein ſolcher Ton voller, mehrklingend und angenehmer iſt, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde; jeder Ton iſt ein Accord: dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu ſeyn.

Digitized by Google

Diejenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Sayte mathematiſch unterſucht haben, worin der Engländer Taylor zuerſt glüklich geweſen iſt, haben gefunden, daß eine etwas lange Sayte, wenn ſie geſtrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge ſchnell hin und her geſchwungen wird, (welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erwekt) zugleich aber die Hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und alle folgende Theile der ganzen Länge der Sayte, jeder für ſich noch beſondere Schwingungen machen. Einigermaaßen läßt ſich dieſes mit Augen ſehen. An dem Holfeldiſchen Bogenflügel *) habe ich die beſondern Schwingungen der Theile der tiefſten Baßſayten gar ofte und ſehr deutlich geſehen. Man ſtelle ſich, um dieſes deutlich zu faſſen, vor, A B ſey eine Sayte, deren Ton eine Octave tiefer iſt, als unſer C.



Indem ſie geſtrichen wird, und alſo hin und her ſchwinget, ſo daß ſie wechſelsweiſe in die Lage A a B und A b B kommt, ſo theilet ſie ſich zugleich in mehrere Theile, wie A C, C B, A g, g D, D B, u. ſ. f. und jeder Theil macht für ſich wieder beſondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieſes iſt die wahre Urſache, warum man in einem Klang viel Töne höret. Die Schwingungen der ganzen Sayte erweken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnißmäßiger Zahl ſeiner Schwingungen 1 nennen wollen. Die Hälfte der Sayte macht ihre beſondere Schwingungen, A c C, A e C, C f B, C d B, in halber Zeit, und erwekt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, ſechſte und folgende Theile, der ganzen Sayte machen, jeder wieder ſeine Schwingungen, und erweken das Gefühl der Töne, 3, 4, 5, 6 u. ſ. f. Man ſtelle ſich alſo viel gleichgeſpannte und gleichdike Sayten vor, die in Anſehung der Länge ſich verhalten, wie folgende Zahlen:

$1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}, \frac{1}{9}$ u. ſ. f.

ſo iſt, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Sayte 1 aus den Klängen aller übrigen Sayten zuſammengeſetzt, und ein feines Ohr unterſcheidet wenigſtens die vier oder fünf erſten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Conſonanz ſind dieſe in einem Klang enthaltene Töne, auf dem Notenſyſtem vorgeſtellt. Merkwürdig iſt es, daß dieſe harmoniſchen Töne, gerade die ſind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie ſie hier ſtehen, angiebt, erſt den Einklang 1, denn die Octave $\frac{1}{2}$, denn die Duodecime $\frac{1}{3}$ u. ſ. f. Wenn

*) S. Fantaſien.

Wenn wir nun dieſes vorausſetzen, ſo läſst ſich begreifen, warum der Klang der Santen, beſonders der Baſsſanten, etwas ſo volles, das Gehör ſo vergnügendes hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieſes viele fließt ſo vollkommen in einander, als wenn es nur eines wäre, und hat alſo eine ſchöne Harmonie.

Es läſst ſich aus dieſer wichtigen Entdekung ungemein viel nüzliches für die Muſik herleiten, wovon bereits in dem vorhergehenden, *) verſchiedenes vorkommt. Ein neuerer franzöſiſcher Schriftſteller Jamard hat einen nicht ganz mißgerathenen Verſuch gemacht, faſt gar alle Grundſätze der Harmonie, des Geſangs, und des Takts daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen leſen wird. **) Sein Verſuch verdienet weit mehr Beyfall, als der, den Rameau, aus der noch unvollkommenen Kenntnis dieſer Sache gemacht hat; wovon er und ſeine meiſten Landsmänner, ein gar zu unbeſcheidenes Rühmen gemacht haben.

Etwas ſeltſam iſt es, daß unſer Tonſyſtem einige der vorhererwähnten harmoniſchen Töne einzeln ausgeſchloſſen hat, als den Ton $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$, und andre. Der erwähnte franzöſiſche Schriftſteller, dringet ſehr darauf, daß man ſie einführe, und in Deutſchland hat vor ihm Herr Kirnberger angetragen, wenigſtens den Ton $\frac{1}{7}$, der in unſerm Syſtem zwiſchen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen. ***)

Ueber die Bedeutung des Worts Klang, merken wir noch an, daß der Schall, in ſo fern er anhaltend und wolklingend iſt, mit dem Worte Klang; der Klang aber, in ſo fern er hoch oder tief iſt, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man ſagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, ſondern Ton. In Anſehung der Reinigkeit, ſagt man zwar von einer einzelen Sante, ſie habe einen reinen Ton (beſſer Klang) aber von einem Inſtrument überhaupt, einer Violin oder einem Clavier, ſie habe einen guten Klang.

*) Man ſehe die Artikel, Baß; Conſonanz; Fuge; Harmonie u. a. m.

**) Recherches ſur la theorie de la Muſique par Mr. Jamard à Paris & à Rouen 1769. 8.

***) S. Syſtem.

Klang.

(Redende Künſte.)

Das menſchliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Weſen zu geben, wodurch ſie den äuſſern Sinnen empfindbar werden; eines für das Gehör, das andere für das Geſicht. Jenes iſt weit kräftiger als dieſes, weil das Gehör ſtärker empfindet, als das Auge. *) Wir betrachten hier den Klang, oder Schall blos in ſo fern er ein Mittel iſt einzele Begriffe, oder zuſammengeſetzte Vorſtellungen, andern vermittelſt des Gehöres mitzutheilen. Es ließe ſich zeigen, daß zu dieſem Behuf von unſern Sinnen keiner ſo tauglich ſey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulaſſen, hier als bekannt annehmen. †) Hier zeiget ſich alſo gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in ſo fern

*) S. Artikel Geſang. S. 616.

†) Wem daran gelegen iſt, alles, was hier und da von der äſthetiſchen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweiſe ich auf die Vergleichung unſerer Sinne, die ich in dem vierten Abſchnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen das Ende angeſtellt habe. Auch wird man in Herrn Herders Unterſuchung über den Urſprung der Sprache, welche den Preiß bey der Berliniſchen Academie der Wiſſenſchaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen hierüber finden.

Digitized by Google

ſern ſie Klang iſt. Wir wollen uns aber hier blos auf das Aeſthetiſche einſchränken.

Man bedenke, wie ſchwach uns die Sprache rühren würde, wenn wir ſie blos in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen ſehr großen Unterſchied zwiſchen dem ſtummen Leſen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem ſtummen Leſen einigermaaßen durch den Klang aufgeholfen, der ſich wenigſtens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künſte iſt der Klang der Rede von großer Wichtigkeit. Seine äſthetiſche Kraft kann ſich auf dreyerley Art äuſſern. Je vollkommener er iſt, je ſtärker und lebhafter präget er einzele Begriffe in die Vorſtellungskraft; zuſammengeſetzte Vorſtellungen hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form zu bringen; endlich kann er auch das Leidenſchaftliche der Vorſtellungen verſtärken.

Die Theorie der redenden Künſte betrachtet demnach den Klang, in Abſicht auf einzele Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenſchaftliche der Töne. Hier ſchränken wir uns auf den erſten Punkt ein; der andere iſt in die Artikel **Wolklang** und **Perioden** vertheilt, und der dritte kommt in der Betrachtung des lebendigen oder des **leidenſchaftlichen Ausdruks** vor.

Der Endzwek der Beredſamkeit und Dichtkunſt erfordert, daß jedes einzele Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenſchaftliche ſieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es ſchnell begriffen, und leicht behalten werde. Das erſtere erwekt Aufmerkſamkeit und zwinget uns Antheil an der Sache zu nehmen; das andre erleichtert die Vorſtellung, und das dritte den fortdauernden Beſitz derſelben. Hieraus läßt ſich leicht beſtimmen, wie die Wörter der Sprache in Anſehung des Klanges müſſen beſchaffen ſeyn, wenn ſie den redenden Künſten dieſe drey Vortheile verſchaffen ſollen. Ihre erſte Eigenſchaft iſt, daß ſie laut und volltönend ſeyen, und mit gehöriger Stärke gleichſam anpochen, um auch bey mittelmäßiger Aufmerkſamkeit ihre Würkung zu thun. Was dazu gehöre iſt leicht zu ſehen; viel und volltönende Selbſtlauter, Töne die einen offenen Mund erfordern, die mitten im Munde, weder zu tief in der Kehle, noch zu weit vor zwiſchen den Zähnen, oder blos auf den Lippen gebildet werden. Dazu müſſen noch ſtarke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbſtlauter. Je näher überhaupt die Ausſprache einzeler Worte dem Geſange kommt, je ſtärker ſind ſie.

Die zweyte Eigenſchaft der Wörter iſt ein deutlicher Klang. Den haben ſie, wenn die verſchiedenen Sylben gut von einander abſtechen, daß die einzelen Theile eines Worts klar vernommen werden. Es giebt Wörter, die kein Menſch, der ſie zum erſtenmal höret, nachſprechen, oder ſchreiben könnte: dieſe ſind das Gegentheil deutlicher Wörter.

Hat ein Wort die beyden erwähnten Eigenſchaften, ſo hat es auch ſchon das Wichtigſte in Abſicht auf das leichte Behalten. Doch mag wol noch in manchen Fällen das leichte Ausſprechen noch von andern Eigenſchaften herkommen. Der Buchſtaben R hat, als ein Mitlauter den ſtärkſten Klang, iſt auch deutlich, aber doch ſchwer auszuſprechen. Darum kommt auch viel darauf an, daß ein Wort nicht allzuſchwere Bewegungen der Gliedmaaßen der Sprache erfordere.

Dieſes ſcheinen alſo die Grundſätze zu ſeyn, nach welchen die Wörter der Sprache zum äſthetiſchen Gebrauch verbeſſert werden müſſen. Wäre nicht die Bildung der Sprache dem völligen Deſpotismus des Gebrauchs unter-

unterworfen; ſo würde es wol der Mühe werth ſeyn, eigene Veranſtaltungen für die Verbeſſerung derſelben, in Abſicht auf den guten Klang der Wörter zu machen. Sollte es inzwiſchen irgend einer deutſchen Academie gelingen, Anſehen genug bey der ganzen Nation zu erhalten; ſo könnte ſie alsdenn durch ein Wörterbuch hierin viel Nutzen ſtiften. Aber der Gebrauch iſt ein ſchnelleres und kräftigeres Mittel. Wir müſſen die Verbeſſerung des Wolklanges der Sprache von Schriftſtellern erwarten, die allgemeinen Beyfall finden.

Hier zeiget ſich die Wichtigkeit blos ergötzender und beluſtigender Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt; wenn die Verfaſſer vorzügliches Gefühl für den Wolklang haben. Sie ſind die beſten Mittel den guten Klang der Sprache auszubreiten. So wenig Achtung ſie bisweilen ihres Inhalts wegen verdienen, ſo ſchätzbar müſſen ſie der Nation wegen dieſes Nebennutzens ſeyn. Einem blos ergötzenden Schriftſteller liegt ob, mit äuſſerſter Sorgfalt wolklingend zu ſchreiben; weil darin ſein Hauptverdienſt beſteht. Es iſt ſo gar billig, daß man die Dichter, die ein vorzüglich feines Ohr haben, und ſich dem äuſſerſt müheſamen Geſchäfft, den höchſten Wolklang zu ſuchen, unterziehen, durch Beyfall ermuntere; weil die Sprache durch ſie in einer ihrer ſchätzbarſten Eigenſchaften gewinnet.

Hier iſt, glaube ich, auch der Ort anzumerken, daß blos in Rükſicht auf den Wolklang der Worte, die Einführung fremder, anſtatt einheimiſcher Wörter, nicht nur erlaubt, ſondern verdienſtlich ſey. Haben wir für gewiſſe nicht unwichtige Begriffe eigenthümliche Wörter von ſchlechtem Klang, und iſt ihnen gar nicht aufzuhelfen, ſo ſollte man ſie, ſo oft es angeht, gegen fremde, wolklingende vertauſchen, und ſie blos der gemeinen Rede überlaſſen. So möchte ichs, um ein Beyſpiel zu geben, wol leiden, daß das Wort Gerücht für immer gegen *Fama* vertauſcht würde; und ſo könnte man mit viel andern auch noch verfahren. Darin iſt Herr Ramler allen nach ihm folgenden Dichtern mit ſeinem Beyſpiel vorgegangen.

Gut würde es auch ſeyn, wenn die, welche die neu herauskommenden Schriften des Geſchmaks der Nation ankündigen, beſondere Aufmerkſamkeit auf den Wolklang richteten, und allemal das Neue und Vorzügliche, was ſie hierüber bemerken, anzeigten. Unſre Sprache iſt darin noch groſſer Verbeſſerung fähig. Man ſollte darum diejenigen, die den Klang eines Worts durch Weglaſſung, oder Aendrung irgend eines Buchſtabens verbeſſern, nicht tadeln, noch ſie einer Uebertretung der grammatiſchen Regeln beſchuldigen, ſondern ihnen viel mehr Dank dafür wiſſen. Dadurch haben die Italiäner ihre Sprache ſo wolklingend gemacht, als ſonſt keine neuere Sprache iſt. In Deutſchland würde der eines critiſchen Verbrechens ſchuldig erklärt werden, der ſich unterſtünde mit einem deutſchen Worte eine ſolche Veränderung vorzunehmen, als die iſt, da der Italiäner Fiamma, Fiume, anſtatt Flamma, Flume, geſetzt hat. Will man aber dergleichen Dinge nicht erlauben, ſo kann auch der Klang der Sprache nicht zu einer gewiſſen Vollkommenheit kommen.

Die Dichter, denen unſre Sprache in dieſem Stük am meiſten zu danken hat, ſind unſtreitig **Klopſtok** und **Ramler**. Man hat den letztern ſehr ernſtlich getadelt, daß er eigenmächtig in andrer Dichter Arbeit viel geändert habe. Es gehört nicht hieher, die Rechtmäßigkeit dieſer Sache zu unterſuchen; aber dieſes kann hier geſagt werden, daß ich es für ein ſehr verdienſtliches Werk halten würde, wenn

wenn Herr Ramler gewiſſe ſehr gute Gedichte, die nicht wolklingend genug ſind, nach ſeiner Art umarbeiten, und anſtatt ſchlechter Worte wolklingende nehmen wollte, wenn ſie auch griechiſcher, oder noch fremderer Abkunft wären. Wem damit gedient wäre, den Dichter in ſeiner Sprache zu leſen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

Klarheit.
(Schöne Künſte.)

Wir nennen den Gegenſtand unſrer Vorſtellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, ſo beſtimmt und ſo kenntlich faſſen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem anderm Gegenſtand zu unterſcheiden. Von der Deutlichkeit iſt die Klarheit darin unterſchieden, daß dieſe den Gegenſtand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das beſondre und ſeine einzele Theile klar ſind.

Die Klarheit eines Gegenſtandes würkt auf mehr als einerley Art ſo vortheilhaft auf die Vorſtellungskraft, daß ſie bey der Theorie der ſchönen Künſte in mehrern Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenſtand, der beſtimmt ſoll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und ſo iſt ſie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen ſehen ſoll. Dann der menſchliche Geiſt hat einen unauslöſchlichen Hang, die Sachen auf die er einmal ſeine Aufmerkſamkeit gerichtet hat, klar zu ſehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns ſpricht; wenn man uns etwas zeiget, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug ſehen können; ſo werden wir dadurch in merkliche Unruhe geſetzt. Alſo müßte ſchon deswegen allein jeder Gegenſtand des Geſchmaks, den uns die Künſte vorſtellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der ſchönen Künſte, und jeder Haupttheil, der ſchon für ſich eine beſtimmte Würkung thun ſoll, muß, wo nicht, wie von hellem Sonnenſchein, doch wie von vollem Tageslicht beleuchtet werden. Hier hat der Künſtler zweyerley Dinge zu überlegen: er muß dem ganzen Werk, in ſo fern es ſich auf einmal faſſen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und denn jedem Theile deſſelben beſonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, iſt bey allen Schönheiten einzeler Theile, als eine Sammlung von Trümmern anzuſehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemählde, das im Ganzen nichts verſtändliches vorſtellt, darum, daß hier und da eine ſchöne Figur, oder eine ſchöne Gruppe könnte herausgeſchnitten werden, für ein ſchönes Gemähld ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künſtler zu ſehen, um ſie zu erreichen? Was iſt in einem Werk der ſchönen Künſte Klarheit des Ganzen?

Am leichteſten iſt dieſe Frage bey einem Gemählde zu beantworten, und von dieſer Gattung kann die Antwort auch auf Werke andrer Gattungen angewendet werden. Die horaziſche Maxime, ut pictura poeſis, kann auf alle Künſte ausgedähnt werden. Alſo, wenn zeiget ein Gemählde Klarheit im Ganzen?

Unſtreitig alsdenn, wenn ein verſtändiger Beurtheiler ſeinen Inhalt, aus dem, was vor ihm liegt, beſtimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks ſeinen Inhalt erzählen, das Hauptintreſſe, worauf alles ankammt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und ſagen kann, wie er mit dem Ganzen zuſammenhängt, und was er zum Ganzen würkt. Nach dieſen wenigen Begriffen iſt es leicht, jedes Werk in Anſe-

hung

hung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht leſen, oder ein Drama ſehen, ſo dürfen wir nach Vollendung deſſelben nur v.rſuchen, ob wir dieſe Fragen beantworten können. Was für eine Handlung war dieſes, wodurch veranlaſſet, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen dieſe Wendung nahmen? Was hat dieſer, und der von den handelnden Perſonen, zu der Sache beygetragen? Woher entſtund dieſe, und dieſe Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir ſehen die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, nach allen Hauptumſtänden und Hauptperſonen, wie ein helles Gemählde vor Augen; ſo fehlt es dem Gedichte nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Tonſtük, ſo dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, daß Geſang, Harmonie und Bewegung mit den Aeuſſerungen einer bekannten Leidenſchaft, oder Empfindung übereinkommen; ob ſie ſich durch das ganze Stük allmählig verſtärkt, oder ob ſie bey demſelben Grade der Stärke verſchiedene Wendungen annimmt, wobey wir aber immer dieſelbe Leidenſchaft, oder Empfindung ſprechen hören. Hat dieſes ſtatt, ſo iſt das Concert im Ganzen klar und verſtändlich genug.

Sehen wir ein Ballet mit aller Aufmerkſamkeit eines Liebhabers, ohne hernach ſagen zu können, was es vorſtellt; was für Empfindungen die Perſonen dabey geäuſſert; was für Intreſſe ſie überhaupt und jeder beſonders dabey gehabt; durch was für einen Geiſt getrieben, ſie ſo auſſerordentliche Wendungen und Gebehrden gemacht haben: ſo laſſet uns dreiſte ſagen, dieſes Ballet ſey unverſtändlich, und der Erfinder habe ihm die nöthige Klarheit nicht zu geben gewußt.

Es iſt für den Künſtler äuſſerſt wichtig, ſeinem Werk im Ganzen, die höchſte mögliche Klarheit zu geben, ohne welche das Werk des größten Genies, keinen großen Werth hat. Hierüber wäre ungemein viel zu ſagen: aber wir können nur das Vornehmſte kurz anzeigen.

Der Künſtler unterſuche genau, nachdem er den Plan oder Entwurf ſeines Werks gemacht hat, ob er nun einen genau beſtimmten und klaren Begriff von demſelben habe; ob die vor ihm liegenden Theile ſo zuſammenhangen, daß das Ganze, was er vorſtellen will, würklich daraus erwächſt. Will er ſicherer ſeyn, ſich in ſeinem Urtheile nicht zu irren; ſo lege er den Entwurf, ſo kurz gefaßt, als es möglich iſt, einem Freund vor, und befrage ihn, ob das was er ſieht, ihm einen hellen und wolbeſtimmten Begriff, von dem Werk gebe. So lange in dem Plan oder Entwurf des Werks, die geringſte Ungewißheit bleibet, oder wenn er nicht in wenig Worten, jedem nachdenkenden Menſchen, deutlich kann angezeiget werden, ſo iſt es mit der Klarheit des Ganzen noch nicht richtig.

Hiernächſt befleißige er ſich, ſeinem Plan, nach Maaßgebung des Reichthums der Materie, die höchſtmögliche Einfalt zu geben. Die Hauptmittel hiezu ſind anderswo an die Hand gegeben worden. *) Denn beobachte er die Maximen der beſten Anordnung und Gruppirung: inſonderheit wenige große Maſſen, die wol zuſammenhangen, und deren jede wieder ihre untergeordneten Gruppen habe. **) Hierauf bezeichne er jede Hauptgruppe, nach Maaßgebung ihrer Wichtigkeit ausführlicher, größer, nachdrüklicher, als die weniger wichtigen; die Nebenſachen bezeichne er flüchtig,

*) S. Einfalt. 1 Th. S. 397.

**) S. Anordnung. Gruppe.

flüchtig, und nur überhaupt, daß ſie mehr angezeiget, als ausgeführt ſeyen.

Hat der Künſtler dieſes beobachtet, ſo wird es ſeinem Werk im Ganzen gewiß nicht an Klarheit fehlen; jeder verſtändige Kenner wird beſtimmt faſſen, was er mit dem ganzen Werk hat ſagen wollen.

Unter den gröſſern Werken der Dichtkunſt hat die Aeneis den höchſten Grad der Klarheit im Ganzen. Der ganze Plan läßt ſich ſehr leicht überſehen, und auf welche beſondere Stelle dieſes reichen Gemähldes man ſieht, da erblikt man den Helden, entdeket den Zwek ſeiner Unternehmungen, die Schwierigkeiten, die er bereits überwunden, und die er noch zu überwinden hat. Die Ilias hat im Ganzen weniger Klarheit, obgleich der Plan auch ganz einfach iſt. Aber das Werk hat noch viel von der rohen Natur, und iſt nicht in ſo wenig große Maſſen geordnet, als die Aeneis; die Zahl der einzelen Gruppen, die keiner gröſſern Maſſe untergeordnet ſind, iſt faſt unermeßlich. Man bewundert Homer als ein mächtiges, unerſchöpfliches, alles umfaſſendes Genie, und Virgil, als einen feinen Künſtler. Von unſern deutſchen Epopöen hat der Meßias in dieſem Stük mehr von der Ilias, die Noachide mehr von der Aeneis; aber bey der Klarheit hat dieſe Epopöe den Fehler, daß in dem Plan etwas unbeſtimmtes bleibt, da es nicht klar genug in die Augen fällt, ob die Vertilgung der Sünder, oder die Rettung der Noachiden die Hauptſache ſey.

In dem Trauerſpiel hat Sophokles wegen der gröſſern Einfalt des Plans, im Ganzen mehr Klarheit, als Euripides; in der Ode Horaz mehr, als Pindar; in der Rede Demoſthenes mehr, als Cicero. In Gemählden ſind Raphael und Corregio in dieſem Stük die gröſten Meiſter, und in der Muſik Händel. In der Baukunſt muß man vorzüglich die Alten zu Muſtern nehmen, und unter den Neuern lieber die ältern Itäliäniſchen, als die Franzöſiſchen Baumeiſter.

Eben die Mittel, wodurch die Klarheit im Ganzen erhalten wird, dienen auch ſie jedem einzeln Theile zu geben. Der Künſtler muß jeden kleinern Theil in der gröſten Klarheit denken, und hernach für das, was er ſo denkt, einen hellen Ausdruk ſuchen. Wer ſich nicht jedes Schritts, den er thut, bewußt iſt; wer nicht auf jeder Stelle ſeines Werks genau ſagen kann, was das ſeyn ſoll, was er da zeichnet, oder ſagt; wenn dieſer Gegenſtand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt, der läuft allemal Gefahr etwas unverſtändliches hinzuſetzen. Nur die helleſten Köpfe können gute Künſtler ſeyn; die ſich bey jeder nur einigermaaßen wichtigen Vorſtellung verweilen, um ſie beſtimmt, und in völligem Lichte zu faſſen. Jeder Menſch von einigem Genie, und ein wahrer Künſtler mehr, als andre, beobachtet alles, was ihm vorkommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht ſeine Betrachtungen darüber. Der große Hauſe, der ſich von ſeinen eigenen Vorſtellungen, oder Empfindungen nie Rechenſchaft giebt, überläßt ſich dabey dem zufälligen Genuß deſſen, das ihm vorkommt: aber der nachdenkende Menſch will wenigſtens das Vornehmſte davon genau bemerken; er verweilet dabey, fragt ſich ſelbſt, was das iſt, das er ſieht; wohin das ziehlt, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entſteht die Bemühung alles klar zu ſehen; er verläßt keine Vorſtellung eher, bis er ſie genau gefaßt hat. Scheinet ſie ihm wichtig, ſo giebt er ſich die Mühe länger dabey zu verweilen, ſie von mehrern Seiten zu betrachten; ſie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er ſie in der höchſten

Digitized by Google

ſten Klarheit und Einfalt gefaßt hat.

Wer ſo mit ſeinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in ſeine Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie iſt hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit dem, was man im engſten Sinne Verſtand und Urtheilskraft nennt, verbunden iſt. Ohne lang anhaltende Uebung entwikeln ſich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum iſt die Erlernung der Wiſſenſchaften, oder in Ermanglung deſſen, ein beſtändiger Umgang mit den helleſten Köpfen, für den Künſtler eine höchſtwichtige Sache. Der Verſtand iſt von allen Eigenſchaften der Seele unſtreitig der, welche ſich am langſamſten entwikelt. Darum kann man nicht zu viel dafür thun. Der größte Theil der Menſchen behilft ſich Lebenslang mit confuſen Vorſtellungen.

Hat der Künſtler ſich ſelbſt klarer Vorſtellungen verſichert, iſt er ſich deſſen, was er zeichnen, oder auf andre Weiſe vorbringen will, in dem Maaße bewußt, daß er ſagen kann, was er eigentlich vorſtellen ſoll, zu welcher Art der Dinge es gehöret, und was er damit auszurichten gedenket; alsdenn kann er auf den Ausdruk und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieſes kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das beſtimmteſte weis, was man ſagen oder vorſtellen will. Doch muß jede einzele zuſammengeſetzte Vorſtellung mit eben der Vorſicht behandelt werden, wie das Ganze. Man ſieht Gemählde von Holländiſchen Meiſtern, wo nicht nur jede Gruppe, ſondern jede Figur, auch wol jeder einzele Theil einer Figur in Zeichnung, Perſpektiv, Haltung und Colorit eben ſo vollkommen, als ein ganzes Gemählde behandelt worden. Dadurch bekommen ſolche Gemählde auch in den kleineſten Theilen die höchſte Klarheit. So muß man auch in andern Künſten verfahren. Der Redner muß jede einzele Periode beſonders bearbeiten, ſo wie die ganze Rede; nur mit dem Unterſchied, daß das Einzele nicht die höchſte abſolute Klarheit, ſondern den Grad derſelben haben muß, der ſich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache ſchiket. Nach dieſen Verhältniſſen muß das, was man zu ſagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger beſondere individuelle Begriffe ausgedrükt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrüke ſind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken, und der beſonderſte Ausdruk, der blos auf einen einzelen Fall zu gehen ſcheinet, hat die höchſte relative Klarheit. So hat, um nur ein Beyſpiel zu geben, die Aeſopiſche Fabel, in ſo fern ſie einen einzeln Fall erzählt, eine unendlich größere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrüken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten iſt.

Daraus folget überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erſt alsdenn erhalten wird, wenn nach Maaßgebung des Lichts, darin eine Vorſtellung ſtehen ſoll mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrüke zur Vorſtellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. ſagt, **daß die Zeit die Trauer über einen verſtorbenen Gemahl lindert**, ſo hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrüken abgefaßt iſt, ſehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine ſagt:

Entre la veuve d'une année
Et la veuve d'une journée
La difference eſt grande *)

Und wenn man ſagt; nach einiger Zeit der Trauer, haben ſich die verliebtern

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

liebtern Vorſtellungen von allerhand Art wieder eingefunden; ſo hat dieſer Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrüke bey weitem nicht die Klarheit, als wenn eben dieſer Dichter ſagt:

En attendant d'autres atours
Toute la bande des Amours
Revient au colombier. *)

Hat der Künſtler den Gedanken deutlich gefaßt, ſo ſuche er vor allen Dingen ihn in der höchſten Einfalt zu ſehen, und laſſe ihm nichts, als das Weſentliche. Erſt, wenn er ihn in dieſer einfachen Geſtalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfniß der Sache, Nebenbegriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß dieſe nicht heller, als die weſentlichen hervorleuchten. Man läuft allemal Gefahr einem Gedanken ſeine Klarheit zu benehmen, wenn man zu viel Nebenbegriffe einmiſcht; darum muß nur das Nöthigſte da ſeyn, und alle Nebenſachen müſſen mehr durch allgemeine, als durch beſondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdruks, wenn nur alle weſentliche Begriffe da ſind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerkſamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfalt des Gedankens, iſt die Kürze des Ausdruks die ſchäzbarſte Eigenſchaft deſſelben. **)

Hiernächſt hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzeler Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denſelbigen Begriffen, in denſelben Ausdruk eingekleidet, kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entſtehen. Es laſſen ſich darüber keine beſondere Regeln geben. Wem daran gelegen iſt, dieſen Theil der Kunſt recht zu ſtudiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von beſonderer Klarheit, den er bey großen Schriftſtellern antrifft, Verſuche zu machen, die Begriffe anders zu ſtellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarheit thut. Billig ſollten die Lehrer angehender Redner ihre Schüler fleißig darin üben, daß ſie Perioden, die etwas verworren ſind, ihnen vorlegten, und ſie die beſte Anordnung zum klaren Ausdruk, herausſuchen ließen. Wo irgend ein beſonderer Theil der Kunſt große Uebung erfordert, ſo iſt es dieſer.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunktionen) oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben ſie uns zu verſtehen, ob das Nachſtehende eine Folge, oder eine Erweiterung, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden ſey, oder in was für einem andern Verhältnis es damit ſtehe; oder ſie erinnern uns, die Aufmerkſamkeit auf etwas neues anzuſtrengen. An dergleichen Verbindungen iſt die griechiſche Sprache ungemein reich, und unter den Neuern haben die franzöſiſchen Schriftſteller es in dieſem Theil am weiteſten gebracht. Weßwegen wir das fleißige Studium derſelben den Deutſchen, denen es vor kurzem in dieſem Stük noch ſehr gefehlt hat, beſtens empfehlen. In der ſchweren Kunſt der Rede iſt kaum etwas woran man den ſehr hell und beſtimmt denkenden Kopf leichter entdekt, oder vermißt, als dieſes.

Ueber die Wahl der Wörter, wäre in Anſehung der Klarheit noch ſehr viel zu ſagen, der eigentlichſte und beſtimmteſte Ausdruk iſt zur Klarheit allemal der Beſte. Muß man aber, um die Sache ganz nahe vor das Geſicht zu bringen, ſich des figürlichen Ausdruks, oder gar der Bilder und Gleichniſſe bedienen, ſo müſſen dieſe im höchſten Grade beſtimmt und hell ſeyn.

*) Ebendaſelbſt.

**) S. Kürze.

Daß auch der Wolklang zur Klarheit der Rede viel beytrage, iſt ſchon in dem vorhergehenden Artikel erinnert worden.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß, im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer als das erſte Muſter der Klarheit angeführt werden. Für die Beredſamkeit, müſſen Demoſthenes, und in dem einfacheſten Vortrag Xenophon vor allen andern ſtudirt werden. Von unſern einheimiſchen Schriftſtellern, können wir in Anſehung des klaren proſaiſchen Vortrags **Wieland, Leſſing** und **Zimmermann**, als die erſten claſſiſchen Schriftſteller empfehlen.

Kleidung.

(Zeichnende Künſte; Schauſpiel.)

Da in den Werken der ſchönen Künſte alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geſchmak und Ueberlegung muß gemacht ſeyn, damit nirgend etwas anſtößiges, oder nur unſchikliches darin vorkomme; *) ſo muß auch überall, wo man uns Perſonen für das Geſichte bringt, die Bekleidung derſelben von dem Künſtler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil der Wiſſenſchaft aus, die ſowol zeichnende Künſtler, als Schauſpieler beſitzen müſſen.

Umſtändlich wollen wir uns hier über dieſen Punkt nicht einlaſſen; weil ein paar allgemeine Grundſätze hinlänglich ſcheinen einem verſtändigen Künſtler über dieſe Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beſchaffenheit der Umſtände ſchön und ſchiklich ſeyn.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnütze Speculation über das, was in der Kleidung abſolut ſchön ſeyn könnte, einzulaſſen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur ſo viel anmerken, daß darin nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches ſeyn müſſe. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweiſen verſchiedene Moden in denſelben, die nur ein völliger Mangel des Geſchmaks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorſtehenden Spitzen, wie vornehme Frauen in dem XIII und XIV Jahrhundert trugen, ſind doch eine abſolute Ungereimtheit. Und in dieſem Falle befinden ſich die ſteifen und weit herausſtehenden Halskragen, womit an einigen Orten, Magiſtratsperſonen und Geiſtliche prangen; nicht weniger verſchiedene feyerliche Kleidertrachten des weiblichen Geſchlechts, die in einigen Reichsſtädten und an verſchiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, ſondern durch neue Zuſätze noch abgeſchmakter gemacht worden ſind. Ueberhaupt rechnen wir hieher alles, was der menſchlichen Geſtalt, die von allen ſichtbaren Formen die ſchönſte iſt, ein unförmliches ekigtes Anſehen giebt. Der Künſtler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menſchlichen Geſtalt verſtellet; und die Verhältniſſe der Theile völlig verderbt, wie z. E. den Kopfputz, der den Kopf noch einmal ſo groß macht, als er iſt; die ungeheure Fiſchbeinröke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die gröſſere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unanſehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben dieſe Regel ſchließt von der Kleidung alles ſteife und ungelenkige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers iſt, daß er überall gelenkig, und zu unendlich mannigfaltigen Wendungen geſchikt iſt. Dieſe Fehler vermeiden in ihren Kleidungen

*) S. Werke der Kunſt.

Perſonen von Geſchmak, es ſey daß ſie ſonſt nach chineſiſcher, türkiſcher oder europäiſcher Art ſich kleiden.

Man ſchreibet ſonſt den Künſtlern vor, daß ſie ſich in ihren Vorſtellungen nach dem Ueblichen, oder dem ſogenannten **Coſtume** richten ſollen; und es iſt gut, daß ſie es bis auf einen gewiſſen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenſtreitenden Geſchmak anzeiget, müſſen ſie das Ubliche verbeſſern. *)

Ungereimte Kleidungen kann man dem Künſtler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Perſonen nach dem Zwek ſeiner Arbeit lächerlich vorzuſtellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel iſt, das weſentlich dazu gehört. Aber auch in dieſem Falle muß die Sache nicht zu ſehr ins Abgeſchmakte getrieben werden, wie es die Schauſpieler bisweilen thun. Ganz verrükte Köpfe, die man überall ins Tollhaus ſetzen würde, ſind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenſtand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit ſie nicht ekelhaft werde, da ſie nur lächerlich ſeyn ſoll. Es iſt um ſo viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauſpiele anordnen, dieſes ernſtlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich iſt, das ganz Alberne und Abgeſchmakte an die Stelle des blos Lächerlichen geſetzt zu ſehen. Dadurch aber verfehlt man ſeinen Zwek ganz.

Die Schiklichkeit der Kleidung erfordert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterſcheiden vielfältig den Stand und die Würden der Perſonen, und ſelbſt die Geſchäffte, oder die Handlung, darin ſie begriffen ſind. In der ganzen Welt iſt man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen, und der Mahler würde eine Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König, mit Krone und Zepter vorſtellte, wie bisweilen von Künſtlern, die auſſer der Kunſt keinen Verſtand zeigen, geſchehen iſt. Etwas von dieſer Unſchiklichkeit, iſt auch aus der ehemaligen Barbarey des Geſchmaks hier und da in Schauſpielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Perſonen in völlig feyerlichem Staat ſieht, da ſie kaum aus dem Bette aufgeſtanden ſind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben. Die Schauſpieler ſollen bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuſchung ſo völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuſchauer ſo anſtößig ſind, daß die ganze Würkung, die ein Drama haben ſollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauſpieler ſcheinen zu glauben, daß in dramatiſchen Stüken von einiger Würde, die Perſonen nie anders, als in gewiſſem Staat erſcheinen können. In der That iſt es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht ſagen, daß man auf der Bühne jemand ſo natürlich im Bette liegen laſſe, wie er es etwa in ſeiner Schlafkammer gewohnt iſt. Aber auch die allergewöhnlichſte Hauskleidung kann mit Anſtändigkeit und Würde verbunden ſeyn; wenn nur der, der dieſe Sachen angiebt, ein Mann von Nachdenken iſt und einige Kenntnis der Welt hat.

Zu dem Schiklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteriſtiſch iſt. Darauf hat der Künſtler vorzüglich Acht zu geben. Der Mahler iſt oft in Verlegenheit ſeine Perſonen beſtimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das charakteriſtiſche der Kleidung ſehr zu ſtatten. Es giebt ganze Kleider, einzele Theile, ſo gar Farbe des Gewandes, beſondere Arten des Schmuks, die völlig charakteriſtiſch ſind, und ſogleich den Stand, oder die Würde, oder

*) S. Ueblich.

oder eine ganz beſondere Verhältniß derſelben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Dieſe muß der Künſtler, aus der alten und neuen Geſchichte und von mehrern Nationen kennen. Aber dieſes ſchlägt ſchon in das Uebliche ein. *)

Dem zeichnenden Künſtler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über dieſe Materie ein aufmerſames Leſen, deſſen, was der Herr von Hagedorn über dieſe Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat. **) Von der beſondern Behandlung der Kleidung, und der Kunſt ſie gut zu legen und zu falten iſt in einem beſondern Artikel geſprochen worden. ***)

Klein.
(Schöne Künſte.)

Man hat in der Theorie der ſchönen Künſte zwey Arten des Kleinen zu betrachten, die eine iſt ihrem Zwek zuwider und verwerflich; die andre iſt angenehm und gehört zu dem guten äſthetiſchen Stoff. Jene entſteht aus Mangel und Unvollkommenheit; dieſe hat nichts mangelhaftes.

Das verwerfliche Kleine findet ſich bey Künſtlern, denen es entweder an Verſtand, oder an Empfindung fehlet. Aus Mangel des Verſtandes kommen geringſchätzige, jedem, auch nur halbklugen Menſchen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; ſubtile Spitzfündigkeiten, ſophiſtiſche Urtheile und Witz, der in bloßen Wortſpielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle müheſamen und doch nichtsbedeutenden Gemählde, und die ängſtliche Ausbildung kleiner Umſtände, alle difficiles nugæ. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen, kindiſchen, furchtſamen, oder phantaſtiſchen und ausſchweifenden Herzen kommen kindiſche Bewundrung nichtsbedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, Liſt, der alles durch Umwege ſucht und ſich nie getraut gerade zu urtheilen, oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte ſowol in dem Künſtler, als in den von ihm eingeführten Perſonen. Es wäre ſehr leicht aus dem Ovidius und aus dem Seneka Beyſpiele faſt jeder Art dieſes Kleinen anzuführen, und auch aus einheimiſchen Schriftſtellern könnte hiezu ein beträchtlicher Beytrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden iſt, erhellet wie es zu vermeiden ſey. Der Künſtler muß ſeinen Verſtand und ſein Herz zum Großen bilden An mehrern Stellen dieſes Werks iſt ſchon erinnert worden, daß zu einem guten Künſtler mehr, als nur das eigentliche Kunſtgenie erfodert werde; nämlich Verſtand und Größe des Herzens. Wiewol nun die Natur hiezu das beſte thut; ſo müſſen doch noch Erfahrung und Uebung dazu kommen. Um alſo das Kleine zu vermeiden, muß der Künſtler ſich aus der Sphäre der Menſchen, bey denen noch Unwiſſenheit, Vorurtheile und die gemeineſten Schwachheiten herrſchen, in eine höhere Sphäre empor ſchwingen; er muß genaue Bekanntſchaft mit den Menſchen haben, die durch Vernunft und große Geſinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Haufens, gleichſam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend ſollte der künftige Künſtler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntniß der Welt und der Menſchen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieſer Hülfsmittel muß er ſich eine genaue Bekanntſchaft mit

*) S. Ueblich.

**) Betrachtung über die Mahlerey. II. Buch 1 Abſchn. im 16 und 17 Cap.

***) S. Gewand.

mit den gröſten und beſten Menſchen aller Zeiten erwerben. Die Geſchichte der Völker und die Beobachtung ſeines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menſchen klein, oder groß iſt. Dadurch muß er zu einer ſolchen Kenntnis ſeiner ſelbſt kommen, daß er beurtheilen kann, ob ſeine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben iſt. Durch dieſe Mittel muß er ein ſolcher Beurtheiler und Kenner der Menſchen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was ſeinen Zeitgenoſſen noch anklebet, zu bemerken im Stande ſey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten äſthetiſchen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, iſt eine Art des Schönen, die Cicero überſehen hat, da er nur von zwey Arten ſpricht. †) Der einen Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Dieſe Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen ſollen, die er mit Anmuthigkeit und Artigkeit des kindiſchen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Anſehen des Ariſtoteles verhindert, dieſe Art zu bemerken; weil dieſer philoſophiſche Kunſtrichter ſagt, daß das Kleine nicht ſchön ſeyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheit beygelegt, damit es uns deſto ſicherer reize, aber ſie findet ſich auch ſchon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen iſt blos Annehmlichkeit, und ſo iſt die Schönheit des Kindes.

Zu dieſer Gattung rechnen wir alles blos Angenehme, das ſonſt zu keinem andern Genuß beſtimmt iſt, keine Begierde reizt, keine von den würkſamen Nerven der Seele rühret, nichts als eine ſanfte in ſich ſelbſt begränzte Empfindung erweket. Dieſes iſt alſo das Kleine, deſſen ſich auch die Künſte, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunſt rechnen wir hieher, das was die anakreontiſche Art unſchuldiges hat; alle kleine auf unſchuldigen Scherz und Vergnügen abzielende Lieder; in der Mahlerey die Blumen und Fruchtſtüke, artige Landſchaften; Vorſtellungen geſellſchaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Muſik alles blos Angenehme und ſanft Einwiegende, das ſonſt keinen leidenſchaftlichen Charakter hat, und verſchiedene der geſellſchaftlichen Tänze von eben dieſem Charakter; in der Baukunſt, alles was zur Annehmlichkeit unſrer Wohnungen veranſtaltet wird. Dieſe ganze Gattung hat keinen andern Zwek, als Anmuthigkeit und ſanftes Vergnügen. Sie iſt weniger ſchätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß ſie zur Erholung des Gemüths brauchen, das immer gewinnt, wenn es anſtatt in völliger Unthätigkeit zu ſeyn, angenehme Eindrüke von ſanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erwekung, das Kleine zur Beſänftigung der Leidenſchaften; jenes zur Stärkung, dieſes zur Milderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit ganz kleine Kinder von ſchöner Bildung, die nakend in ihren Zimmern ſpielten, zu halten, um ſich an der kindiſchen Anmuthigkeit zu ergötzen. Solche ſanfte unſchuldige Gegenſtände mögen doch bisweilen die durch ſo manche Unruhe und Sorge halb verwilderten Gemüther dieſer Herren der Welt, auf eine Zeitlang beſänftiget haben.

Es gehört ein beſonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geſchmaks gut zu behandeln, und man

†) Pulchritudinis duo ſunt genera quorum in altero venuſtas ſit, in altero dignitas; venuſtatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. Offic. L. I.

man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muſter, als in dieſer. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geſchmak, eine für jeden ſanften Eindruk empfindſame Seele hat, würde ſich vergeblich in dieſes Feld wagen. Ernſthafte nach großen Gedanken und Empfindungen ſtrebende Seelen, müßten in einer auſſerordentlichen Gemüthsruhe ſeyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter geweſen ſeyn, ein Gemählde vom Weltgericht, als ein ſchönes Blumenſtük zu verfertigen. Doch ſehen wir an dem Beyſpiel des großen Shakeſpear, daß dieſe beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechſeln. Man hat ehedem geglaubt, daß das Genie der Deutſchen für die kleine Schönheit zu rohe ſey. Aber dieſen Vorwurf haben ſie durch die That von ſich abgelehnt. Schon **Hagedorn** hat fürtreffliche Lieder in dieſer Gattung; nach ihm haben **Gleim**, und neulich **Jacobi** und einige andere bewieſen, daß das deutſche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, das einige Kunſtrichter über dieſe neue Proben des feinern deutſchen Witzes empfunden haben, hat ſie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyſpiel einiger franzöſiſchen Kunſtrichter dieſem Kleinen einen ſo großen Werth beygelegt, daß es ſcheinet, ſie halten es für die vornehmſte Gattung, wenigſtens in der Dichtkunſt. Sie haben ſich nicht geſcheuet, einige von unſern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glüklich geweſen ſind, unter die größten und verdienſtlichſten Männer Deutſchlands zu zählen. Das heißt eben ſo viel, als einem guten Vergulder, oder ſogenannten Staffirer, zum großen Baumeiſter machen. Es zeiget einen großen Mangel des Verſtandes an, wenn man Dinge ſchätzen will, ohne das Maaß oder Gewicht, wonach ſie geſchätzt werden ſollen, zu kennen. Wir laſſen gerne dem Kleinen ſeinen Werth, und erkennen, daß ſeltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glüklich zu ſeyn. Wir ſind den Künſtlern im Kleinen für die Anmuthigkeit des Sonnenſcheines, den ſie bisweilen über unſre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinſtern. Aber wir können ſie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtſchaffenheit unſrer Geſinnungen zu danken haben. Dieſe verehren wir als unſre Lehrer und Väter, jene lieben wir als unſre jüngere Brüder, die uns bey müßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfodert das Kleine großen Fleis und den feineſten Geſchmak, weil der geringſte Fehler darin ſichtbar wird, den man beym Großen überſieht. Die Künſtler können überhaupt den ausnehmenden Fleis der holländiſchen Mahler für das Kleine zum Muſter nehmen.

Knauff. †) Capiteel.

(Baukunſt.)

Der oberſte Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberſte Ende derſelben vorſtellt. Wie alle weſentlichen Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Urſprung haben, wovon wir anderswo Beyſpiele gegeben haben, *) ſo

†) Der Urſprung dieſer Benennung iſt mir unbekannt. Vielleicht kömmt ſie von dem niederſächſiſchen Worte Knub, Knubbe, welches ein etwas ausgewachſenes Stük Holz bedeutet. Der Knauff ſtellt allerdings eine an der Höhe eines Bauſtammes ausgewachſene knotige Verdikung deſſelben vor.

*) S. Gebälk.

ſo hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die ſchöne Baukunſt entſtanden iſt, ſtatt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberſt am Stamme, wo die Aeſte anfangen, abgeſchnitten. An dieſer Stelle ſind die meiſten Bäume etwas knotig und diker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die erſten ungekünſtelten Säulen ihren Knauff. Die corinthiſche Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziert iſt, hat ihren Urſprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an dieſen Bäumen wachſen am oberſten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne dieſe natürliche Veranlaſſung der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, ſie zu etwas Ganzem zu machen, ihr einen Kopf gegeben haben. *)

Darum findet man in den älteſten Aegyptiſchen Ueberbleibſeln der noch ſehr rohen Baukunſt, in den erſten roheſten Verſuchen der nordiſchen Völker, und in den Gebäuden der Chineſer, denen die griechiſche Baukunſt völlig unbekannt geblieben iſt, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberſte Theil des Knauffs, der Dekel, oder die Platte hat natürlicher Weiſe den Urſprung, daß man, um den Knauff vor der Näſſe zu verwahren und dem Unterbalken eine feſtere Lage zu geben, ein vierekiges Brett oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geſchmak in die Baukunſt einzuführen, iſt der blos knotige oder beblättete natürliche Knauff verziert, und durch den Meiſſel regelmäßiger gemacht worden. Daher entſtunden verſchiedene Formen und Größen deſſelben, und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, ſetzten einige Formen und Verhältniſſe derſelben feſt, und eigneten jeder Art der Säule, oder der ſogenannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthiſchen, ioniſchen und doriſchen Knauff; dieſen wurden hernach der toſcaniſche und der römiſche, oder zuſammengeſetzte (denn er iſt aus Vereinigung des corinthiſchen und römiſchen entſtanden) beygefüget. Alſo ſind in der heutigen Baukunſt fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, deſſen Form, Größe und Verhältnis der Theile in ſo ferne feſtgeſetzt ſind, daß man ſie auch bey den verſchiedenen Veränderungen, die bald jeder Baumeiſter für ſich daran macht, erkennen kann. Jeder iſt in dem beſondern Artikel unter ſeinem Namen näher beſchrieben worden. Unſer deutſche Baumeiſter **Goldman**, einer der verſtändigſten und ſcharfſinnigſten Männer in dieſer Kunſt, der ſeine Vorſchriften überall aus guten Grundſätzen hergeleitet hat, ſetzet zweyerley Größen für die verſchiedenen Arten des Knauffs feſte. In den niedrigen Ordnungen *) giebt er der Höhe eines jeden Knauffs einen Model, in den höhern aber $2\frac{1}{3}$ Model.

Knoten.

(Schöne Künſte.)

In der Kunſtſprache wird dieſes Wort insgemein gebraucht, um in der epiſchen und dramatiſchen Handlung eine ſolche Verwiklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entſtehen, wodurch die handelnden Perſonen veranlaſſet werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um ſie zu überwinden, und die Hinderniſſe aus dem Wege zu räumen: Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreifen unter dieſem Worte alles, was in der Folge der Vorſtellungen über eine Sache, eine ſolche Aufhaltung

*) S. Ganz.

*) S. Ordnuug.

Digitized by Google

haltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander ſtreitenden Gedanken bewürkt, wodurch die Vorſtellung lebhafter und intereſſanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber, ſich entwikelt. Bey unſern Vorſtellungen über geſchehene Sachen, oder bey Beobachtungen und Unterſuchungen, können die Begriffe ſo auf einander folgen, daß uns nichts reizt auf die Art wie ſie auf einander folgen, oder auf die Quellen woraus ſie entſpringen, Achtung zu geben. Alsdenn flieſſen unſre Gedanken, wie ein ſanfter durch nichts aufgehaltener Strohm ſtille fort. Die Vorſtellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet ſich hingegen in der Folge der Vorſtellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerkſam macht; wobey wir gleichſam ſtille ſtehen, um das Gegenwärtige mit dem was folgen könnte zu vergleichen; wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das folgende entſtehen wird; da liegt ein Knoten, wobey die Gedanken ſich zuſammen drängen, gegen einander ſtreiten, bis einer die Oberhand bekommt nnd der Sache einen Fortgang verſchafft.

Knoten ſind alſo bey Unternehmungen, wo Hinderniſſe aufſtoßen, die man aus dem Wege zu räumen hat; bey Unterſuchungen, wo ſich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anſtrengung des Geiſtes erfodern, um ſich aus denſelben heraus zu wikeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die würkende Urſache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unſre Aufmerkſamkeit an ſich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewürken. Ein ſolcher Knoten bewürkt in den bey den Sachen intereßirten Perſonen eine neue bisweilen auſſerordentliche Anſtrengung der Kräfte; bey denen aber, die blos Zeugen oder Zuſchauer dabey ſind, reizet er die Aufmerkſamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit intereſſanter wird, als ſie ohnedem würde geweſen ſeyn.

In den Werken der ſchönen Künſte hat der Knoten eben dieſe doppelte ſehr vortheilhafte Würkung. Das Werk ſelbſt wird dadurch reicher an Vorſtellungen. Handelnde Perſonen z. B. ſtrengen ihre Kräfte mehr an; ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeiget ſich dabey in einem vollen Lichte; der Künſtler hat nöthig auch ſein Genie ſtärker anzuſtrengen, um Auswege zu finden: dadurch wird alſo für den, der das Werk der Kunſt genieſſen ſoll, alles intereſſanter und lebhafter. Darum iſt es nöthig, daß wir über eine ſo wichtige Sache uns hier etwas weitläuftig einlaſſen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Achtung zu geben, auf die Natur des Knotens, auf ſeine Knüpfung, und auf die Entwiklung deſſelben.

Zuerſt muß man auf die Beſchaffenheit des Knotens Achtung geben, der bey Handlungen, oder bey Unterſuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art ſeyn. Erſtlich kann die Handlung an ſich ſelbſt ein ſehr gefährliches oder mit auſſerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen ſeyn, wodurch der Knoten ſich von ſelbſt knüpfet, indem es höchſt ſchwer iſt, der Unternehmung einen glüklichen Ausgang zu geben. Von dieſer Art iſt der Hauptknoten der Odyſſee, wo die Heimreiſe des Ulyſſes und die Wegſchaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzeln Menſchen ein höchſt ſchweres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher; worauf der Dichter gleich Anfangs unſre Aufmerkſamkeit lenket:

Tantæ molis erat Romanam condere gentem.

Je größer der Dichter dieſe Schwierigkeit zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit ſeines Geiſtes und die Größe ſeines Herzens zu zeigen. Hier liegt alſo die Schwierigkeit in der Bewürkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hinderniſſen entſteht, die ſich einer Handlung in Weg legen, ſondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der würkenden Urſachen, das Fundament, worauf ſie ſich ſtützen, deutlich vor Augen geſtellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg ſelbſt, den ſie haben, oder durch die Kraft, wodurch er hervorgebracht worden. Daß Leonidas mit ſeiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermeßlichen Heer Feinde niedergemacht worden, hat in dem Erfolg ſelbſt nichts wunderbares; aber woher dieſer kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine ſo gar überlegene Macht zu ſtreiten, und ihr einigermaaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieſes begreiflich zu machen, erfodert Kunſt.

Die größte Handlung, ſelbſt das größte Wunderwerk, reizt unſre Aufmerkſamkeit nur in ſo fern wir die Schwierigkeit derſelben einſehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äuſſerſte Freygebigkeit eines Menſchen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig ſcheinen. Aber eine große Freygebigkeit an einem Menſchen, den wir nicht in Ueberfluß glauben, wird uns intreſſant, wir wollen wiſſen, wie er zu ſolchen Entſchlüſſen komme, die ihm natürlicher Weiſe ſehr viel koſten müſſen.

Bey Charakteren und Handlungen der Menſchen, iſt es nicht hinlänglich, daß man ſie uns als groß vorſtellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und das Fundament, worauf ſie ſich ſtützen, ſehen laſſen, damit wir wenigſtens einigermaaßen begreifen, wie ſie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeſchwollen ſind. Dieſes macht den Knoten aus, der uns die Sachen intereſſant vorſtellt.

Er entſteht insgemein aus einem Streit der Leidenſchaft, oder dem Zuſammenſtoß entgegenſtreitender Intereſſen.

Von dieſer Art iſt der Hauptknoten in der Ilias. Es iſt eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer ſich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entſtehen. Oder, wenn man ſich die Sache ſo vorſtellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon ſich entzweyt haben, daß der erſtere ſich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen; daß Achilles zuletzt ſich wieder ins Schlachtfeld begeben hat u. ſ. f. nichts Auſſerordentliches: aber der Dichter hat dieſe Begebenheit von gemeiner Art ſo zu behandlen gewußt, daß dadurch eine auſſerordentliche Verwiklung der Sachen entſteht. Von dieſer Art iſt auch der Hauptknoten in Geßners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier ſcheinet keine Verwiklung zu ſeyn. Aber wodurch konnte Kain zu einer ſolchen Wuth des Haſſes gebracht werden? Hier entſteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Urſachen finden, den Haß des Mörders nach und nach anſchwellen und bis zu dem entſetzlichſten Uebermaas wachſen zu laſſen, der die Würkung deſſelben begreiflich macht. Das größte Beyſpiel eines Knotens von dieſer Art, iſt Klopſtoks Behandlung des Todes Jeſu. Es iſt eine gemeine Sache, daß ein Menſch unter dem Haſſe ſeiner Feinde erliegt und unſchuldiger Weiſe hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewürkung des Ausganges der Handlung, ſondern darin, daß

Digitized by Google

daß eine gemein ſcheinende Sache, als die gröſte und wichtigſte aller Begebenheit, an der das ganze Reich der Geiſter Antheil nimmt, vorgeſtellt würde.

Bey Unterſuchungen und andern Gegenſtänden des Lehrgedichts und der Beredſamkeit hat ebenfalls dieſe doppelte Art des Knotens ſtatt. Entweder liegen Schwierigkeiten weſentlich in der Sache ſelbſt, und der Redner oder Dichter hat blos darauf zu ſehen, daß er ſie deutlich vorſtelle; oder die Sache iſt an ſich zwar leicht und offenbar genug, aber um die Aufmerkſamkeit mehr zu reizen, muß ſie durch das Genie des Redners in einem ſehr wichtigen und intreſſanten Lichte vorgeſtellt werden. Der leztere Fall hat oft groſe Schwierigkeiten, und erfodert einen Mann von viel Genie. Man kann z. B. vorausſetzen, daß bey der dritten Philippiſchen Rede des Cicero jeder Zuhörer ſchon einen Abſcheu vor dem Antonius habe und geneigt ſey, ihn für einen Feind des Staats zu erklären. In ſolchen Umſtänden muß der Redner den Vorſtellungen ſchlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten, oder eine Aufhaltung ſuchen, daß er ſeinen Gegenſtand in einem noch nicht bemerkten Lichte zeige. Hat er dieſes vergeblich verſucht, ſo bleibt ihm nichts übrig, als blos pathetiſch und affektvoll zu ſeyn.

Dieſe Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptſache vor, in welchem Falle man ſie Hauptknoten nennen kann, ſondern auch in einzelen Theilen; aber ihrer Natur nach ſind ſie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzele Begebenheiten vor, deren jede ihren beſonderen Knoten, von der einen oder der andern Art hat; und eben dieſes macht das Gedicht ſo durchaus intreſſant.

In Anſehung der Knüpfung und Auflöſung des Knotens kommt die Hauptſache darauf an, daß alle würkenden Urſachen, es ſey, daß ſie Schwierigkeiten veranlaſſen, oder ſie überwinden, natürlich und wahrſcheinlich ſeyen. Die Schwierigkeiten müſſen nicht willkührlich erdichtet werden, wo keine ſind, ſie müſſen keine groſe Hindrung machen, wo es leicht iſt, ihnen aus dem Wege zu gehen; groſe Würkungen müſſen nicht aus kleinen Urſachen entſtehen, es ſey denn, daß man deutlich ſehe, wie dieſe kleinen Urſachen auſſerordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich ſich der Verſtand und die ſcharfe Beurtheilung des Künſtlers, ſeine tiefe Kenntnis des Menſchen und menſchlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geſchehen laſſen, ohne uns deutlich merken zu laſſen, daß es nothwendig hat geſchehen müſſen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Perſonen natürlich erfolget. Es iſt der Mühe werth hierüber einige beſondere Beyſpiele zur Erläuterung dieſer wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmſte Beyſpiel eines wolgeknüpften und glüklich aufgelöſten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten iſt die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entſteht auf eine ſehr natürliche Weiſe, aus den Zwiſtigkeiten zwiſchen dem hochmüthigen und gebietheriſchen Oberbefehlshaber Agamemnon und dem äuſſerſt hitzigen, trotzigen und höchſteigenſinnigen Achilles, auf deſſen Tapferkeit das meiſte ankam. Die Entzweyung entſtehet aus einer natürlichen Veranlaſſung, wird dem Charakter der Perſonen gemäß, auf das äuſſerſte getrieben; keiner will nachgeben, und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon iſt, trennet ſich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen ſo ſehr geſchwächt, daß ſie nichts mehr gegen die Troianer vermögen. Nun entſteht die Hauptſchwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet ſie

Ehre, Nationalſtolz, heftige Feindſchaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umſturz zu rächen; auf der andern Seite zeiget ſich ihr Unvermögen das Vorhaben auszuführen. Sie verſuchen das Aeuſſerſte; aber die Gefahr wird immer gröſſer; jederman erkennet, daß Achilles wieder verſöhnt werden, und zum Heer zurükkehren müſſe. Aber ſein unüberwindlicher Zorn und Eigenſinn vereitelt alle Bemühungen, die man zur Ausſöhnung anwendet. Man hat das Aeuſſerſte verſucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen iſt nahe, und wie ſollen ſie ſich nun heraushelfen? Hier ſcheint der Knoten unauflöslich. Aber nun fängt er an ſich zu entwikeln, und auf eine ſehr natürliche, und völlig ungezwungene Weiſe. Achilles hat einen Freund, der ſo gefällig und nachgebend, als er trotzig und eigenſinnig iſt. Dieſer erhält von ihm die Erlaubnis, ſich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verluſt ſeines Freundes auf das Aeuſſerſte aufgebracht; jeder Nerve ſeiner Seele wird zur Rache geſpannt; und itzt macht er den Untergang der Trojaner, wenigſtens den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmſten Beſchützers der Angegriffenen, zu ſeiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in dem Streit zurüke, und ihm gelinget es itzt, was er vorher ſo lange vergeblich geſucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, nnd die Hauptſchwierigkeiten ſind gehoben.

Eigentlich beſteht die mechaniſche Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerſpiels eben darin, daß gleich von Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer feſter werde; daß dadurch eine allgemeine Anſtrengung aller würkenden Kräfte entſtehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren, auf der andern, ſie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, ſchon in der Handlung oder in dem Charakter der Perſonen liegenden, aber vorher nicht genugſam erkannten Kräften, der Ausſchlag ſich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendiget wird.

Dieſe Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Perſonen, jeden nach ſeinem Charakter und nach ſeiner Sinnesart, in vollem Lichte zu zeigen, ſeine Verſtandes- und Gemüthskräfte in völlige Würkung zu ſetzen, und dadurch zu zeigen, wie merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entſtehen.

Man ſiehet hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerſpiel auf den Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung intereſſanter wird; wie alle würkende und gegenwürkende Kräfte auf einen Punkt vereiniget werden; wie jede handelnde Perſon gereizt wird, ihre Kräfte zuſammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächſten Urſachen ſich auf eine natürliche Weiſe zu Bewürkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gegenhalt, an den es ſich ſtemmet, um alle ſeine Kräfte aufzubiethen und ihnen den Nachdruk zu geben. Ohne Reizung, die von Hinderniſſen herkommt, zeiget ſich das Genie nie in ſeiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwiklung der Sachen findet; je ſtärker ſtrenget er ſich an, um ſie zu überſteigen. Und darum iſt man ofte dem ſtark verwundenen Knoten die glänzendeſten Würkungen des poetiſchen Genies ſchuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Urſachen entſtehet, und ſich auch ſo auflöſet, ſo wird die ganze Handlung weniger intereſſant. Wie ſehr würde nicht das Intereſſe der

Ilias

Ilias dadurch geſchwächt werden, wenn Achilles Krankheit halber, ſich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkührlicher Göttlicher Befehl, ein Orakelſpruch, ihn wieder zum Heer gebracht hätte? Je genauer die Verwiklung und Auflöſung aus dem Charakter der Perſonen, oder aus der Natur der Sachen ſelbſt entſteht, jemehr gewinnt das Intereſſe der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupthandlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranſtaltung der Allmacht war, ſich durch Wunderwerke hätten heben laſſen: aber der Dichter verwarf dieſen unintereſſanten Weg. Denn ein Wunderwerk höret auf intereſſant zu ſeyn, ſo bald man an den Begriff der Allmacht gewohnt iſt. In dieſer Epopöe war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottloſe Welt durch Waſſer zu vertilgen, auf der andern den Stamm des menſchlichen Geſchlechts in der kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten ſich Schwierigkeiten in der Sache ſelbſt und andre wußte der Dichter auf eine höchſt natürliche Art zu knüpfen und wieder aufzulöſen. Wie konnte die göttliche Gerechtigkeit zu einem ſo entſetzlichen Schluß gebracht werden? Dieſe Frage wird durch die abſcheuliche Verderbnis aller damaligen Völker, die der Dichter höchſt lebhaft ſchildert, aufgelößt. Wie konnte die Welt im Waſſer untergehen? Der Dichter hätte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder können geſchehen laſſen; aber dieſes Wunder wäre nicht wunderbar genug geweſen; weit wunderbarer und erſtaunlicher wird die Sache aus natürlichen Urſachen, aus der Zerrüttung, die ein Komet verurſachet. Eine neue ſchon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie ſollen die Noachiden im Stande ſeyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu laſſen, wäre nicht ſo wunderbar, als die ſchöne Erfindung, eine Nation ruchloſer Rieſen, der Noachiden ärgſte Feinde, durch Schreken zu zwingen, das ſchwerſte der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah beſteht nur aus Söhnen, und doch ſoll ein neues Geſchlecht der Menſchen durch ſie fortgepflanzet werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter ſelbſt, aber auf eine höchſt natürliche Weiſe knüpfet und wieder auflöſet. Nach der ganzen Lage der Sachen, war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten ſich von einander verlohren, und daß beyde von der übrigen Welt abgeſondert lebten. Aber auch auf eine natürliche, obgleich bewundrungswürdige Weiſe fanden ſie ſich wieder, und die Söhne des Noah bekamen Frauen. Dieſe reizenden Scenen wären matt, wenn der Dichter nicht die Abſonderung der beyden Familien ſo natürlich gemacht hätte.

Beyſpiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menſchen zu auſſerordentlichen Entſchlieſſungen zu bringen, finden wir im Meßias an mehrern Orten. Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Iſchariot, aus denen ſich die Hauptunternehmungen begreifen laſſen; Und auch unſer Geßner hat in dem Tod Abels den Urſprung und allmähligen Wachsthum des Haſſes Cains gegen ſeinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine meiſterhafte Weiſe geſchildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es iſt ſehr ſchwer zu begreifen, wie ein Vater ſeine geliebte Tochter mit Vorſatz aufopfern ſoll. Wer aber alle Umſtände, die in der Sache vorkommen, und den Charakter, den der Dichter dem Agamemnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Digitized by Google

Gegen die Behandlung dieſer Art des Knotens wird doch im Trauerſpiel nicht ſelten gefehlt. Wir ſehen bisweilen gute und böſe Handlungen in einer faſt unbegreiflichen Größe, ohne die Urſachen dieſer Größe weder in dem Charakter, noch in den Umſtänden deutlich zu entdeken. Eine auſſerordentliche Entſchließung, die nicht auſſerordentliche Veranlaſſung hat, nicht durch einen großen Kampf ſtarker Leidenſchaften entſtanden iſt, verliert das Intereſſante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden iſt, macht keine große Würkung.

Man kann gegen den Hauptknoten in dem verlohrnen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva durch leichte Mittel hätte verhindert werden können; ſo ſehr auch der Dichter ſich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es ſcheinet immer ſeltſam, einen Menſchen in einen wichtigen Fehler fallen zu laſſen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologiſchen Syſtem des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug dieſen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulöſen.

Kopfſtellung.

(Zeichnende Künſte.)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft, die in den verſchiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, iſt ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künſte. Auch ein blos mittelmäßiger Beobachter der Menſchen muß entdeken, daß gar ofte nicht nur der herrſchende Charakter, ſondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewiſſeſten und nachdrüklichſten durch die Kopfſtellung ausgedrükt werden. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit der Seele, zeigen ſich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch dieſe. Der ganze Charakter des Apollo im Belvedere kann ſchon aus ſeiner Kopfſtellung erkannt werden. Darum iſt dieſes in der ganzen Zeichnung einer der wichtigſten, wo nicht ohne Ausnahme der wichtigſte Theil; aber auch zugleich gewiß der ſchwerſte.

In jeder Figur, die untadelhaft ſeyn ſoll, muß die Geſtalt und Form des Halſes nebſt der Kopfſtellung nicht nur natürlich und ungezwungen, ſondern zugleich dem Charakter der Perſon und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo ſie vorgeſtellt wird, von ihr erwartet, gemäß ſeyn. Zu den verſchiedenen Wendungen des Halſes iſt vor allen Dingen eine genaue Kenntnis der Anatomie deſſelben nothwendig, weil ſeine verſchiedene Muskeln ſich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieſes iſt das Wenigſte. Der Zeichner, der in dieſem Stük vorzüglich geſchikt ſeyn ſoll, muß ein äuſſerſt feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf und dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äuſſern Form zu bemerken; er muß dieſe Zeichenſprache der Natur vollkommen verſtehen, damit ihm von den Würkungen der Empfindung auf dieſe vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieſes Gefühl, und iſt er auſſerdem ein ſtarker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner; ſo kann er denn in dieſem wichtigen Theil der Kunſt, ſowol nach der Natur, als nach den Antiken ſich nützlich üben. Wir müſſen hier wiederholen, was ſchon an mehrern Orten dieſes Werks geſagt worden, daß der Zeichner in ſeinem Umgange mit Menſchen ein beſtändig zur ſchärfſten Beobachtung geſtimmtes Auge haben müſſe. Je mehr Menſchen er zu ſehen Gelegenheit

Digitized by Google

heit hat, je empfindſamer dieſe Menſchen ſind, und je beſtimmter ihr Charakter iſt, je mehr wird er auch über dieſen Theil beobachten können. Am vorzüglichſten ſind die Gelegenheiten bey öffentlichen Verſammlungen aus der Menge der Menſchen, diejenigen beſonders auszuſuchen, die dabey das meiſte empfinden. Insgemein trifft es ſich da, daß man ſie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfſtellung lebhaft genug in die Phantaſie zu faſſen, oder ſogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit ſein Auge zu üben, als in der Academie, oder in ſeinem Cabinet. Wer ſich einbildet, daß er ein gedungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret ſich. Ein Kopf, der nach einer vorgeſchriebenen Stellung ſich halten ſoll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menſchen frey ſehen, wo ſie nicht vermuthen, daß ſie beobachtet werden, und wo ſie ſelbſt ſich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlaſſen.

Mit dieſem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der beſten Antiken verbunden werden; weil die Alten beſonders auch in dieſem Theile bewundrungswürdig ſind. Unter den Neuern aber müſſen vorzüglich **Raphael**, und für das reizende und ſanftleidenſchaftliche in den Kopfſtellungen **Guido**, ſtudirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Bericht des **Plinius** hat ein gewiſſer **Cimon** von **Cleonä** zuerſt dieſen wichtigen Theil des Ausdruks ausgeübet. *)

*) Cimon Cleonæus catagrapha invenit? hoc eſt obliquas imagines et varie formare vultus? reſpicientes, ſuſpicientes, deſpicienteſque, Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. c. 8.

Kraft.

(Schöne Künſte.)

Wir ſchreiben jedem Gegenſtand des Geſchmaks eine äſthetiſche Kraft zu, in ſo fern er vermögend iſt eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geſchmak und Geruch iſt, das iſt die äſthetiſche Kraft in den Gegenſtänden, die die Künſte den innern Sinnen darbiethen. Eine edle That hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne ſchön bemahlter Himmel hat die Kraft ein ſanftes Ergötzen in uns hervorzubringen. Alſo ſind die verſchiedenen äſthetiſchen Kräfte die Mittel, die der Künſtler braucht auf die Gemüther zu würken, und nichts iſt ihm nöthiger, als die Kenntniß dieſer Kräfte, die den Gegenſtänden, die er uns vorlegt, eigen ſind.

Aus dem, was ſchon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden iſt, *) erhellet, daß der Gegenſtand eine äſthetiſche Kraft hat, wenn er vermögend iſt unſre Aufmerkſamkeit von der Betrachtung ſeiner Beſchaffenheit abzulenken und ſie auf die Würkung zu richten, die der Gegenſtand auf uns, vornehmlich auf unſern innern Zuſtand macht.

Dieſe Kraft kommt entweder von der Beſchaffenheit des Gegenſtandes, und ſeinem unveränderlichen Verhältnis gegen die Natur unſrer Vorſtellungskraft, oder ſie beruhet nur auf zufälligen Umſtänden. So haben die meiſten Speiſen einen unveränderlichen natürlichen Geſchmak, der ſie uns angenehm macht; hingegen hat das Waſſer gar keinen Geſchmak; aber bey merklichem Durſt iſt es höchſt angenehm. Jene von der Beſchaffenheit des Gegenſtandes herkommende Kräfte kann man weſentliche, die andern aber **zufällige** äſthetiſche

Kräfte

*) S. Begeiſterung. 1 Th. S. 182. f. und Empfindung. S. 417.

Digitized by Google

Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der äſthetiſchen Gegenſtände können nicht alle beſtimmt werden, weil es nicht wol möglich iſt alle zufälligen Umſtände aufzuzählen, die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weiſe gleichgültig ſind, intreſſant machen können: die gewöhnlichſten zufälligen Kräfte ſind das **Neue**, das **Unerwartete**, das **Auſſerordentliche**, das **Große**, und das **Wunderbare**. Aber die weſentlichen Kräfte können nur von dreyerley Gattung ſeyn; ſie entſtehen aus **Vollkommenheit**, aus **Schönheit** und aus **Güte**, oder aus den, dieſen entgegengeſetzten Eigenſchaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder weſentliche Würkung gefallen ſoll, muß unſern Verſtand, oder unſern Geſchmak, oder unſre Neigungen befriedigen; und alles, was nothwendig mißfallen ſoll, muß das Gegentheil thun. Was den Verſtand befriediget, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden, und ſo kann man überhaupt ſchön nennen, was dem natürlichen Geſchmak, und gut, was den natürlichen Neigungen des Herzens angemeſſen iſt. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengeſetzten Eigenſchaften zurüktreibende Kräfte zuſchreiben.

Die gute Würkung, die jedes Werk der ſchönen Künſte auf die Gemüther der Menſchen hat, kommt alſo von den verſchiedenen in denſelben liegenden antreibenden, oder zurükſtoſſenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angehalten und von jedem Böſen abgeſchrekt werden: und die genaue Kenntniß dieſer äſthetiſchen Kräfte iſt ein wichtiger Theil deſſen, was der Künſtler zu wiſſen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derſelben einlaſſen.

Die erſte Quelle der äſthetiſchen Kraft iſt alſo **Vollkommenheit**. Wir haben der Entwiklung dieſes Begriffs einen eigenen Artikel gewiedmet, aus welchem erhellet, daß zu dieſer Quelle auſſer dem, was man im erſten Sinne Vollkommenheit nennet, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieſer Eigenſchaften beſtehe, findet ſich am gehörigen Orte hinlänglich beſtimmt. Dieſes ſetzen wir voraus, um hier blos die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Alſo entſteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weiſe die Vollkommenheit, die wir in den verſchiedenen Gegenſtänden des Geſchmaks entdeken, in uns würken? Ein gemeiner Grad derſelben befriediget. Wenn alles, was wir ſehen und hören, durchaus ſo iſt, wie wir es erwarten, wenn wir überall die Klarheit, Richtigkeit, Vollſtändigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in den Sachen ſehen läßt, ſo ſind wir damit zufrieden. Aber ein gröſſerer und unerwarteter Grad dieſer Eigenſchaften thut mehr; er erwekt das Gefühl des Vergnügens. Unſer Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht blos befriediget, ſondern erhöhet, und aus dieſer Erhöhung entſteht eigentlich die Empfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Gegend zu überſehen, den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenſtand zu erkennen; ſo werden wir durch ein hinlängliches, ob ſchon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriediget: aber beſonderes Ergötzen und Vergnügen entſteht alsdenn, wenn auf die mäßige Klarheit auf einmal ein heller Sonnenſchein einbricht, der einige Gegenſtände in mehr als gewöhnlicher Klarheit zeiget, und die ganze Gegend in wolgeordnete Maſſen des hellen Lichts und des Schattens eintheilet. Dieſes

zeiget

zeiget uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Alſo muß zwar in Gegenſtänden *unſrer Erkenntnis*, welche die ſchönen *Künſte* behandeln, ein gemeiner Grad *der* Vollkommenheit überall herrſchen, *damit* uns nichts anſtößig ſey; alles falſche, unrichtige, unvollſtändige, dunkele, muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merkliche Empfindung in uns erwekt, ſondern bloße Befriedigung. Um dieſe höher zu treiben, müſſen die vornehmſten Gegenſtände durch vorſtechende Vollkommenheit, Klarheit, durch die äuſſerſte Richtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, ſich von dem übrigen unterſcheiden. Alsdenn können wir ſagen, daß dieſes Werk durch äſthetiſche Vollkommenheit auf uns würke. Dieſe Erreichung des höhern Grades der Vollkommenheit iſt eigentlich das, worauf die Künſte, in Gegenſtänden der Erkenntnis zu arbeiten haben, weil der Künſtler ſich dadurch von den blos gemeinene Lehrern unterſcheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geſchmaks das Vollkommene auſſer dem beſondern unmittelbaren Zwek, den der Künſtler dadurch zu erreichen ſucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menſchen nach Vollkommenheit nicht nur zu unterhalten, ſondern auch merklich zu verſtärken, oder zu erhöhen. Reden, Gedichte und andre für den Verſtand gemachte Werke, darin das Wahre und Vollkommene einen hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen leſen, wenn gleich ihr Inhalt völlig auſſer unſerm Intreſſe liegt; denn ſie unterhalten und erhöhen den heilſamen Hang nach Vollkommenheit in uns. Und hieraus erhellet, wie ein Werk der Kunſt einen von ſeinem Inhalt ſelbſt unabhänglichen Werth haben könne.

Hier iſt der Ort nicht zu zeigen, wie der Künſtler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es iſt genug ihn zu erinnern, daß er ihn ſuchen ſoll, und überhaupt Künſtler und Liebhaber auf die Anmerkung zu führen, daß Gegenſtände unſrer Erkenntnis in den Werken des Geſchmaks nur von ſolchen Künſtlern, die vorzüglichen Verſtand und Scharfſinnigkeit haben, glüklich können behandelt werden.

Aber dieſes müſſen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der äſthetiſchen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die Vorzüglichſte ſcheinet. Freylich iſt dem Menſchen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwendig, vor allen Dingen aber muß er einen ſtarken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinſte Geſchmak am Schönen mit dem beſten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verſtand, oder eine ſtarke Beurtheilung iſt die Grundlage der wahren Größe des Menſchen.

Die zweyte Art der äſthetiſchen Kraft liegt in dem Schönen. Was wir unter dieſem Namen verſtehen, iſt an ſeinem Orte nachzuſehen. *) Es iſt ein Gegenſtand der ſinnlichen und confuſen Erkenntnis, und erwekt unmittelbar und auf eine faſt unerklärliche Weiſe Vergnügen Vornehmlich liegt es in den Gegenſtänden des Geſichts und des Gehörs; es ſey, daß ſie ſich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darſtellen: überhaupt aber hat es in allen Dingen ſtatt, in denen eine Anordnung, es ſey nach Zeit oder Raum, iſt; weil in der Anordnung Annehmlichkeit ſtatt hat. So kann die Fabel einer ſonſt unbedeutenden Handlung auf eine ſo vortheilhafte Weiſe angeordnet

*) S. Schön.

Digitized by Google

net ſeyn, daß ſie dadurch allein ſchon gefällt.

Das Schöne würkt auch in dem gemeineſten Grad Wolgefallen an der Sache. Und weil die Werke der ſchönen Künſte ihrer Natur nach, ſowol im Ganzen, als in ihren einzelen Theilen ſich uns in wolgefälliger Geſtalt darſtellen müſſen, ſo muß jedes Werk ſowol im Ganzen, als in einzeln Theilen Schönheit haben; weil es ſonſt ſeines Zweks, den es in Abſicht auf den Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Würkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlet: aber es iſt doch dem Zwek der ſchönen Künſte gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Dieſe Art der Kraft muß alſo in allen Theilen der Werke des Geſchmaks liegen, ſo wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die ſich auf die deutliche Kenntnis beziehen. Alles was geſagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den ſchönen Künſten dargeſtellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigſtens gefällig wird. Alſo iſt die in dem Schönen liegende Kraft die allgemeineſte, die man in den Künſten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet würden einem Gegenſtand unſre Aufmerkſamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen höhern Grad des Wolgefallens oder Vergnügens an einem Gegenſtand erweken, müſſen die Theile haben, auf die das Weſentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erſcheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünſchter zu werden. Selbſt das Böſe, wofür der Künſtler uns Abſcheu erweken will, muß ſich, dem Aeuſſerlichen nach, in einer Geſtalt zeigen, die unſer Auge anloket, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unſre Aufmerkſamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkennt hätten, ſo würde der Künſtler ſeines Zweks verfehlen. Darum muß auch das Laſter mit den lebhafteſten Farben geſchildert werden. Nicht daß ihm ſeine innere Häßlichkeit benommen werde; ſondern, daß es für die Aufmerkſamkeit, die nöthig iſt, es kennen zu lernen, nichts abſchrekendes habe. Darum hat Milton den böſeſten Weſen, die er uns zum Abſcheu ſchildert, noch die äuſſere Schönheit gelaſſen. Aber dem Laſter ein durchaus reizendes Weſen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wider den Hauptzwek der ſchönen Künſte handeln.

Die Kraft des Schönen bewürkt alſo zuerſt ein Wolgefallen an der Vorſtellung der Sache, und durch dieſes wird ſchon ein Werk der Kunſt in gewiſſem Sinn intereſſant, daß wir uns in der Würkung der übrigen darin liegenden Kräfte deſto ſicherer überlaſſen. Dieſes iſt der erſte und allgemeineſte Nutzen dieſer Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey ſonſt gleichgültigen Gegenſtänden allemal noch eine vortheilhafte Würkung, daß es überhaupt unſre Art zu empfinden verfeinere. Man kann ohne feinen Geſchmak ein Liebhaber des Wahren und des Guten ſeyn; aber mit Geſchmak iſt man es lebhafter. Der ſonſt gute Menſch, der roh und ohne Geſchmak iſt, verdienet unſre Hochachtung; aber er wird weit nützlicher und für ſich ſelbſt auch glüklicher, wenn dieſe guten Eigenſchaften mit feinen Sitten und mit ſchönem Anſtand begleitet ſind. Dieſes gehört unſtreitig mit zu der menſchlichen Vollkommenheit.

Deswegen ſind auch die blos angenehmen Werke der ſchönen Künſte, die einen an ſich gleichgültigen Stoff

ſchön

ſchön bearbeitet darſtellen, ſchön ſchätzbar. Nur muß man ſie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an ſich wichtiger Stoff ſchön behandelt wird, nicht in einen Rang ſetzen. Ein ſchöner geſellſchaftlicher Tanz iſt immer etwas artiges, und es kann ſeinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geſchmak verbundene Luſtbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Muſik begleiteten Aufzuges beylegen; und das ſchönſte Blumenſtük eines de Heem muß nicht mit einem hiſtoriſchen Gemählde Raphaels in eine Linie geſetzt werden.

Die dritte Art der äſthetiſchen Kraft liegt in dem **Guten**. In dieſen Begriff ſchließen wir alles ein, was wir äuſſerlich oder innerlich beſitzen, in ſo fern es ein Mittel iſt das uns in den Stand ſetzet, die Abſichten der Natur zu erfüllen, und unſre wahren Bedürfniſſe zu befriedigen; oder alles, was unſer inneres und äuſſeres Vermögen, der Natur gemäß würkſam zu ſeyn, befördert. Es läßt ſich ohne Weitläuftigkeit einſehen, daß die wichtigſten Güter des Menſchen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte beſtehen, was von auſſen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieſer Kräfte zu erleichtern. Der vollkommenſte Menſch iſt ohne Zweifel der Menſch von den höchſten Gaben des Geiſtes und Herzens. Alles was dieſe Gaben erhöhet, oder ſtärket, muß als weſentlich gut angeſehen werden; und was von auſſen die Würkſamkeit dieſer innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut: wenn es gleich ſonſt gleichgültig wäre.

In den ſchönen Künſten zeiget ſich das Gute durch die Schilderungen der Geſinnungen, der Charakter und der Handlungen der Menſchen, und in allem dem, was ſich darauf beziehet: das Gefühl unſrer innerlichen Kraft und Würkſamkeit, macht uns ſehr aufmerkſam auf alles, was ſie reizet. Darum intereſſirt uns auch in den Werken der ſchönen Künſte nichts mehr als die Gegenſtände, durch welche das Gefühl des Guten oder Böſen rege gemacht wird. Aus welchem Geſichtspunkt man immer die Künſte betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böſe der intreſſanteſte Stoff derſelben ſey. Selbſt Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute intereſſant. Das Gute bewürkt die antreibenden, und das Böſe die zurüktreibende Kräfte: und je mehr wir dieſe Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Böſen üben, je mehr ſtärken ſie ſich.

Dadurch alſo werden die ſchönen Künſte höchſt wichtig, daß ſie unſre Seelenkräfte durch lebhafte Schilderung des Guten und Böſen in einer ſehr vortheilhaften Würkſamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigſte Kraft dieſer Künſte. Hierüber iſt man ſo durchgehends einig, daß es unnöthig iſt, dieſe Sache ausführlicher zu entwikeln.

Daraus folget ganz natürlich, daß der Künſtler vorzüglich beſorgt ſeyn ſoll, dieſe Art der Kraft in ſein Werk zu legen. Die dramatiſche und die epiſche Dichtkunſt können dieſes in dem weiteſten Umfange thun, und ſind deswegen die wichtigſten Zweige der Kunſt. Nach ihnen kommt die lyriſche Gattung, die ſo vorzüglich geſchikt iſt, jede Empfindung des Guten und Böſen rege zu machen. Die Muſik aber dienet hauptſächlich ihnen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahlerey hat Mittel uns durch den Körper ſehr tief in das Innere der Seele bliken zu laſſen, und die Empfindung des Guten und Böſen, die ſie dadurch in uns erweken kann, ſind ebenfalls höchſt lebhaft. Sowol die innere Seligkeit des Menſchen, die aus dem Gefühl des Guten entſteht, als die Verzweiflung,

die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels deſſelben entſpringt, werden ſchwerlich durch irgend eine Weiſe lebhafter empfunden, als durch den Ausdruk dieſer Gemüthslagen, den wir in Geſicht, Stellung und Bewegung der Menſchen ſehen. Selbſt in den Werken der Kunſt, darin die lebloſe Natur geſchildert wird, ſie ſeyen Werke der Rede, oder des Penſels, kann man beyläufig ſich dieſer Art der Kraft bedienen. Dieſes haben Thomſon und Kleiſt mit großem Vortheile gethan.

Bey Gegenſtänden dieſer Art, erfodert der Zwek der Künſte eine lebhafte Schilderung des Guten und Böſen, ihrer Natur ſo angemeſſen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abſcheu für das andre entſtehe. Alſo fodert die Kunſt in ihren wichtigſten Arbeiten nicht nur einen großen Künſtler, der ſeinen Gegenſtand auf das lebhafteſte darſtelle, ſondern auch einen rechtſchaffenen Mann, der ſelbſt eine große Seele habe, die jedes Gute und Böſe kenne, und nach Maaßgebung ſeiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurüke, die in den Werken der ſchönen Künſte liegen, ſo begreifen wir, daß nur die größten Menſchen vollkommene Künſtler ſeyn können. Es giebt Menſchen, die ſich einbilden, daß ein feiner Geſchmak an dem Schönen den Künſtler ausmache. Es erhellet aus dem, was hier geſagt worden, daß dieſes allerdings eine nothwendige Eigenſchaft deſſelben ſey, zugleich aber, daß ſie allein, gerade die niedrigſte Claſſe der Künſtler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Verſtand allein kann den Philoſophen und den zu Ausrichtung der Geſchäfften brauchbaren Mann ausmachen; der Geſchmak am Schönen allein macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zuſammen verbunden macht die Grundlage zum Künſtler aus.

Kragſtein.

(Baukunſt.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunſt, das auch von deutſchen Baumeiſtern ofte mit dem franzöſiſchen Namen Conſole genennt wird. Der Gebrauch der Kragſteine hat einen doppelten Urſprung. Entweder werden ſie gebraucht um weſentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Geſimſe ſind, zu unterſtützen, oder nur einzeln, zur Zierrath oder Bequemlichkeit an eine Wand zu ſetzende Dinge zu tragen.

Von der erſten Art trifft man bisweilen die großen Kragſteine an joniſchen oder corinthiſchen Frieſen an, die den Kranz des Gebälks tragen. In eben dieſer Abſicht ſetzet man ſie auch unter die Fenſterbänke, oder unter die Geſimſe, die von oben den Fenſtern zur Bedekung dienen. Wenn ihre Ausladung größer iſt, als die Höhe, ſo bekommen ſie im Franzöſiſchen den Namen Corbeaux.

In dieſen Fällen ſind ſie als verzierte Köpfe der herausſtehenden Balken anzuſehen, ſo wie die triglyphen am doriſchen Fries. Sie werden ſo bearbeitet, daß ſie oben, wo die Laſt darauf liegt, breit und zum Tragen geſchikt, unten aber gegen die Wand zu, ſchmal auslaufen. Sollen ſie recht zierlich ſeyn, ſo laſſe man die obere Bauchung gegen die Wand in eine Volute auslaufen, und ſo wird auch die Aushölung von unten in eine kleine Volute gedreht. Auſſerdem aber wird in ganz reichen Gebäuden, noch Blumen- und Laubwerk daran geſchnitzt. Man ſetzet ſie auch inwendig in prächtigen Zimmern an Dekengeſimſe, die nach Art eines Gebälks gemacht ſind, und verguldet ſie alsdenn zu mehrerer Pracht.

Digitized by Google

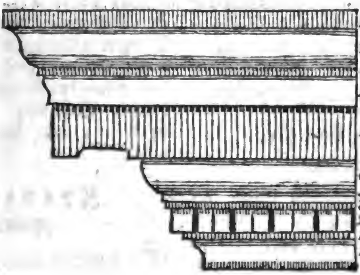
Wo ſie zum andern Gebrauch an glatte Wände geſetzt werden, um Uhren, Gefäße, oder Bruſtbilder zu tragen, da giebt man ihnen insgemein eine unten zugeſpitzte Form; das übrige ihrer Zeichnung, Form und Verzierung überläßt man dem Geſchmak oder Eigenſinn der Bildhauer, die bey Zeichnung der Conſolen auf tauſenderley Art ausſchweifen.

Kranz.
(Baukunſt.)

Wird auch bisweilen das Hauptgeſims genennt, weil er oft das oberſte Geſims iſt, womit das ganze Gebäude gekrönet wird. Der Kranz iſt der oberſte, am weiteſten auslaufende Theil des Gebälkes, der die ganze Ordnung bedeket. †) Die Baumeiſter ſind nicht einmal alle darüber einig, von welchem Theile des Gebälkes der Kranz angehe, indem einige kleine Glieder von einigen noch zum Fries gerechnet werden, die andre als Theile des Kranzes anſehen. Die beyden unterſten Glieder in der hier ſtehenden Figur, die mit 10 und 11 bezeichnet ſind, werden von einigen noch zum Fries, von andern aber ſchon zum Kranz gerechnet.

Die ganze Höhe des Kranzes muß zum wenigſten den dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes betragen; man nimmt ſie aber gemeiniglich noch etwas gröſſer an. Weder alle Theile des Kranzes, noch die Verhältniſſe derſelben ſind ſo beſtimmt, daß nicht jeder Baumeiſter darin etwas anders machte. Keiner hat die Kränze für die verſchiedenen Ordnungen ſo genau beſtimmt, und jedem ſeinen beſondern Charakter ſo bezeichnet, als Goldman.

Nach dieſem Baumeiſter gehören drey Theile weſentlich zum Kranz; der Wulſt (in der Fig. mit 6 bezeichnet; †) die Kranzleiſte 5, die Rinnleiſte 2, mit ihrem Ueberſchlag 1. Die Kranzleiſte muß nun nothwendig von der Rinnleiſte durch kleinere Glieder 3, 4, abgeſondert werden, und durch die Beſchaffenheit dieſer Glieder bezeichnet Goldman die Kränze der verſchiedenen Ordnungen.



In dieſes Baumeiſters toscaniſcher Ordnung iſt das nächſte Glied unter der Rinnleiſte 2, ein Band, und unter dieſem kommt ein Riemlein, über der

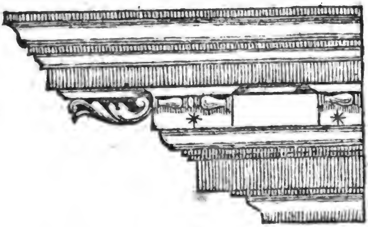
D 2 Kranz-

†) S. Gebälk 1 Th. S. 568. wo das, was zwiſchen den Linien c f und b g liegt, zum Kranz gehöret.

†) Dieſes Glied findet man ſonſt bey allen Kränzen. In dem Gebälk, das über den drey ſchönen corinthiſchen antiken Säulen liegt, welche in Rom im Campo Vaccino ſtehen, nimmt eine Kehlleiſte die Stelle des Wulſtes ein.

Kranzleiſte. In der doriſchen ſind dieſe Glieder ein Riemlein, mit einer Holleiſte; in der joniſchen ein Riemlein, mit einer Kehlleiſte, wie hier in der Figur 3. 4; in der römiſchen ein Wulſt zwiſchen zwey Riemlein; und in der corinthiſchen ein Riemlein, darunter eine Kehlleiſte, und unter dieſer ein Stab.

In der umſtehenden Figur liegt die Kranzleiſte 5 unmittelbar über dem Wulſt 6: aber die meiſten Baumeiſter ſetzen zwiſchen dieſe Glieder Dielen oder Sparrenköpfe, wie in folgender den corinthiſchen Kranz der Branca vorſtellenden Figur bey * * zu ſehen iſt. †)



Unter dem Wulſt werden entweder nur ein paar kleine Glieder 7 und 8. *) oder auch Zahnſchnitte 9 angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo keine Säulen oder Pfeiler ſtehen, wird noch etwas einfacher gemacht, und die Baumeiſter binden ſich dabey nicht ſo genau an ihre Regeln und Verhältniſſe der Säulenordnungen. Der Kranz bekömmt ſein Hauptanſehen von einer beträchtlichen Auslaufung.

Kranzleiſte.

(Baukunſt.)

Ein großes weſentliches Glied an dem Kranz eines Gebäudes, welches in der erſten Figur des vorhergehenden Artikels mit 5 bezeichnet iſt. Seine untere Fläche wird das Kinn genannt, und iſt etwas ausgekehlt, wie in der Figur zu ſehen iſt, damit das Waſſer abtrüpfe. Dieſes Glied wird insgemein ganz glatt gemacht: doch findet man es bisweilen, wie die Säulen, mit Krinnen ausgehölt, wie an dem Porticus des Tempels des M. Aurel. Antoninus und der Fauſtina in Rom, und an dem Gebälke über den drey Säulen, die daſelbſt im Campo vaccino ſtehen.

Von dem Abtropfen des Waſſers, welches durch dieſes Glied hauptſächlich ſoll befördert werden, hat es vermuthlich den franzöſiſchen Namen Larmier bekommen; und eben daher iſt die Gewohnheit entſtanden, an dem Kinn der Kranzleiſten in der doriſchen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man Waſſertropfen nennt.

Kreuzgang.

(Baukunſt.)

Ein bedeckter Gang um einen Hof herum, welcher durch vier aneinanderſtoßende Flügel eines großen Gebäudes eingeſchloſſen wird. Dergleichen

*) In der erſten Figur.

†) Es iſt im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler vorgegangen; weil dort auf die Figur des Artikels Gebälk iſt verwieſen worden, anſtatt daß dieſe Figur hätte ſollen angeführt werden.

Digitized by Google

gleichen Kreuzgänge ſind faſt allezeit bey alten Klöſtern. Sie können dem Gebäude ein ſchönes Anſehen und auch groſe Bequemlichkeit geben, da man troken um daſſelbe herum gehen kann. In Rathhäuſern, Börſen und dergleichen Gebäuden, ſollten ſie allezeit angebracht ſeyn, damit ſie bey ſchlechtem Wetter zum Spatzierengehen könnten gebraucht werden.

Sie werden entweder als **Säulenlauben**, oder als **Bogenſtellung**, oder auf die ſchlechteſte Art gemacht, da man die Pfeiler gar nicht verziert. An einigen Orten ſind die Bogen mit Fenſtern beſchloſſen, damit man, ohne den Wind zu fühlen, darin ſpatzieren könne. Es iſt nicht wol abzuſehen, warum ſie in neuern Gebäuden ſeltener, als ehedem geſchehen, angebracht werden; da ſie ſowol die Pracht, als die Bequemlichkeit vermehren.

Krinnen.

(Baukunſt.)

Schmale halbcylindriſche Vertiefungen des Säulenſtammes, die ſenkrecht von dem Ablauf des Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man nennet ſie insgemein auch in Deutſchland mit dem franzöſiſchen Namen **Canelüren**. Winkelman nennet ſie unrichtig Streifen, *) weil dieſes Wort immer einen Ring bedeutet, der um einen runden Körper gelegt iſt.

Man findet die Krinnen ſchon an den älteſten doriſchen Säulen, denen ſie anfänglich eigen geweſen zu ſeyn ſcheinen. Man hat ſie aber hernach auch an andern Säulen angebracht. Es iſt ein ſeltſamer Einfall des **Vitruvius**, daß ſie Falten vorſtellen ſollen; da man nicht abſehen kann, warum die Säulen mit einem Gewand ſollten behangen werden. Sie geben dem Säulenſtamm ein zierliches Anſehen, und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die Anzahl der Krinnen um den Stamm herum beläuft ſich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreißig, und der Steg, oder das Glatte des Stammes zwiſchen zwey Krinnen, wird ohngefehr den vierten Theil ſo breit gelaſſen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefehr auf den fünften Theil eines Models beſtimmt wird. Man kann die Aushölung nach einem halben oder kleinern Zirkelbogen machen. Es iſt kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italiäniſche Baumeiſter in doriſcher Ordnung thun, die Krinnen ohne Saum oder Steg an einander laufen laſſen. Auch nicht, wie einige franzöſiſche Baumeiſter gethan, an dem unterſten Drittel des Stammes die Krinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieſes ſcheint dem guten Geſchmak entgegen zu ſeyn.

*) Von der Baukunſt der Alten S. 21.

Kröpfung.

(Baukunſt.)

Wird auch **Verkröpfung** genennt. Dadurch bezeichnet man in der Baukunſt die Brechung eines ſonſt gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil deſſelben weiter hervorſteht, als die übrigen und folglich eine Art des Kropfes macht. Man ſieht an neuern Gebäuden nur gar zu ofte Beyſpiele hiervon. Es giebt zu viel Baumeiſter, die Wandſäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer heraustreten, da das Gebälke über die Säulen ſo angelegt iſt, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht ausläuft. Weil auf dieſe Weiſe die Säulen gar nichts zu tragen hätten, ſo kröpfen ſie das ganze Gebälke über den Säulen, und begehen dadurch einen der ungereimteſten Fehler, die man in der Baukunſt begehen kann. Denn was iſt ungereim-

teres, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was ſeiner Natur nach gerade geſtrekt ſeyn ſollte, wie ein Balken, zu kröpfen? nur damit es ſcheine, daß die unnützen Säulen etwas zu tragen haben. Die alten Baumeiſter aus der guten Zeit waren weit entfernt, ſolche Ungereimtheiten zu begehen. Man trifft keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römiſchen Baumeiſter unter den Kayſern haben ſie ſchon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kayſer zu ſehen iſt, und von dieſen ſchlechten Muſtern ſind die Verkröpfungen in der neuen Baukunſt beybehalten worden.

Sie ſind nicht nur, wie ſchon angemerkt worden, völlig ungereimt und den weſentlichſten Regeln entgegen, ſondern geben auch den Gebäuden ein ſehr überladenes gothiſches, oder vielmehr arabiſches Anſehen; weil das Auge nicht gerade über ein Gebälke weglaufen kann, ſondern alle Augenblike an Eken anſtößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kayſers Sept. Severus iſt, und noch mehr die ſonſt prächtige Faſſade gegen den zweyten Hof, wo die Hauptreppe des Schloſſes iſt, ſind durch Verkröpfungen gänzlich verdorben. Es läßt ſich nicht begreifen, wie es kommt, daß man dieſe Würkung eines verdorbenen Geſchmaks nicht ſchon längſt gehemmt hat.

Kühn.
(Schöne Künſte.)

Die Kühnheit iſt nur vorzüglich ſtarken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andre nicht würden gewagt haben. Deswegen iſt unter allen Aeuſſerungen der Seelenkräfte nichts, das unſre Hochachtung ſo ſtark an ſich zieht, als das Schöne und Gute, das mit Kühnheit verbunden iſt. Selbſt alsdenn, wenn ein kühner Geiſt in ſeinem Unternehmen zuviel Hinderniß angetroffen hat, verſagen wir ihm unſre Hochachtung nicht, wenn wir nur ſehen, daß er ſeine Kräfte ganz gebraucht hat. Der Werth des Menſchen muß unſtreitig nur aus der Größe und Stärke ſeiner Seelenkräfte geſchätzt werden. Dieſes fühlen wir ſo überzeugend, daß wir uns ofte nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden ſind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit ſelbſt, in ſo fern ſie eine Würkung des innern Gefühls ſeiner Kraft iſt.

Darum gehöret das Kühne unter die größten äſthetiſchen Schönheiten, weil es Bewundrung und Hochachtung erwekt: zugleich aber hat es noch den höchſt ſchätzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unſrer innern Kräfte abzielt. Wie man unter Furchtſamen Gefahr läuft furchtſam zu werden; ſo wird man unter kühnen Menſchen auch ſtark. Wenn ein Künſtler von hohem Geiſt und großem Herzen einen Stoff bearbeitet, ſo wird man in Gedanken und Geſinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heranzieht, auf der wir den Künſtler ſehen.

Dieſe Kühnheit äuſſert ſich ſowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menſchen von vorzüglichem Verſtand und ausnehmender Beurtheilungskraft, ſehen bey verwikelten und ſchweren Umſtänden viel weiter, als andre; ſie entdeken die Möglichkeit eines Ausweges, die andern verborgen iſt, und dieſes giebt ihnen den Muth, Dinge zu verſuchen, wo minder ſcharfdenkende nichts würden unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Geſinnungen und Empfindungen ankommen. Ein Menſch von großer Einnesart,

neſsart, entdeket in ſchweren leidenſchaftlichen und ſittlichen Angelegenheiten, in ſeinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen ſind, und darum unternimmt er Dinge, die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt alſo eine Kühnheit des Genies, die ſich in Erfindung auſſerordentlicher Mittel zeiget, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich ſcheinet. Dieſe Kühnheit des Genies hat Pindar beſeſſen, der in vielen Oden einen Schwung nimmt, für den ſich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchſten Ton der feyerlichen Ode zu beſingen, und iſt darin glüklich geweſen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Miſchmaſch der Mythologie in den Verwandlungen im Zuſammenhang vorzutragen. Aber er hat ſich mehr durch Spitzfindigkeit und Liſt, als durch Genie herausgeholfen. Dieſe Kühnheit des Genies zeiget ſich auch in der Baukunſt, da große Meiſter unmöglich ſcheinende Dinge glüklich ausführen. So war es ein kühnes Unternehmen des Fontana, den bekannten Obeliskus unter Pabſt Sixtus dem V aufzurichten.

Kühnheit des Urtheils zeiget ſich in glüklicher Behauptung großer, aber allen Anſchein gegen ſich habender Wahrheiten; wovon uns Rouſſeau ſo manches Beyſpiel gegeben hat Daher entſtehen alſo kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht ſelten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeiget ſich in edler Zuverſicht auf die Stärke ſeiner Geſinnungen und Begehrungskräfte. So zeigte Themiſtokles die höchſte Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf ſeinen Kopf geſetzt hatte, ſich an den Perſiſchen Hof zu begeben und ſeine eigene Perſon ſeinem ärgſten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieſer Kühnheit des Herzens ſind tauſend Beyſpiele in der Ilias, in den Trauerſpielen des Aeſchylus, im verlohrnen Paradies, in dem Meßias, und in Shakeſpears Trauerſpielen. Aus der Kühnheit entſteht insgemein das Erhabene in Gedanken, in Geſinnungen und in Handlungen. Mithin gehört es zu dem wichtigſten äſthetiſchen Stoff.

Künſte; Schöne Künſte.

Der, welcher dieſen Künſten zuerſt den Namen der ſchönen Künſte gegeben hat, ſcheint eingeſehen zu haben, daß ihr Weſen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verſchönerung der Dinge beſtehe, die durch gemeine Kunſt erfunden worden. In der That läßt ſich ihr Urſprung am natürlichſten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verſchönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die blos nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, dieſe durch Wohlklang angenehmer zu machen.

Alſo hat ein feineren Seelen angebohrner Trieb zu ſanften Empfindungen, alle Künſte veranlaſſet. Der Hirte, der zuerſt ſeinem Stok, oder Becher eine ſchöne Form gegeben, oder Zierrathen daran geſchnitzt hat, iſt der Erfinder der Bildhauerey; und der Wilde, dem ein glüklicheres Genie eingegeben hat ſeine Hütte ordentlich einzurichten und ein ſchikliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunſt erfunden. Der ſich zuerſt bemühet hat, das, was er zu erzählen hatte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu ſagen, iſt unter ſeinem Volke der Urheber der Beredſamkeit.

In dieſer Verſchönerung aller dem Menſchen nothwendiger Dinge, und nicht in einer unbeſtimmten Nachahmung der Natur, wie ſo vielfältig gelehret wird, iſt alſo auch das Weſen der ſchönen Künſte zu ſuchen.

Aus jenen ſchwachen in der Natur liegenden Keimen hat der menſchliche Verſtand durch wol überlegte Wartung nach und nach die ſchönen Künſte ſelbſt heraus getrieben, und zu fürtrefflichen, mit den herrlichſten Fruchten prangenden Bäumen, gezogen. Es iſt mit den Künſten, wie mit allen menſchlichen Erfindungen. Sie ſind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem erſten Anfange ſehr geringe; aber durch allmählige Bearbeitung bekommen ſie eine Nutzbarkeit, die ſie höchſt wichtig macht. Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine ſehr rohe Feldmeſſerey, und die Aſtronomie eine aus bloßer Neugier entſtandene Beſchäfftigung mußiger Menſchen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den dieſe Wiſſenſchaften dem menſchlichen Geſchlechte leiſten, ſind ſie durch anhaltende, vernünftige Erweiterung ihrer urſprünglichen Anlage geſtiegen.

Wenn wir alſo gleich mit völliger Zuverſichtlichkeit wüßten, daß die ſchönen Künſte in ihren Anfängen nichts anders, als Verſuche geweſen, das Auge oder andre Sinnen zu ergötzen, ſo ſey es ferne von uns, daß wir darin ihre ganze Nutzbarkeit und ihren höchſten Zwek ſuchen ſollten. Wir müſſen, um von dem Werthe des Menſchen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der erſten Kindheit, ſondern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier iſt alſo zuerſt die Frage zu unterſuchen, was die Künſte in ihrem ganzen Weſen ſeyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menſchen zu erwarten ſey. Wenn ſchwache, oder leichtſinnige Köpfe uns ſagen, ſie zielen blos auf Ergötzlichkeit ab, und ihr letzter Endzwek ſey die Beluſtigung der Sinne und Einbildungskraft, ſo wollen wir erforſchen, ob die Vernunft nichts gröſſeres darin entdeke. Wir wollen ſehen, wie weit die Weisheit den Hang zur Kunſt gebohrnen Menſchen, alles reizend zu machen, und die bey allen Menſchen ſich zeigende Anlage vom Schönen gerührt zu werden, nutzen könne.

Es iſt nicht nothwendig, daß wir uns, um dieſe Abſicht zu erreichen, in tiefſinnige und weitläuftige Unterſuchungen einlaſſen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit näheren Weg, das, was wir ſuchen, zu entdeken. Sie iſt die erſte Künſtlerin, und in ihren wunderbaren Veranſtaltungen entdeken wir alles, was den menſchlichen Künſten die höchſte Vollkommenheit und den gröſten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung ſtimmt alles darin überein, daß das Auge und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrüke gerührt werden. Jedes zu unſerm Gebrauch dienende Weſen hat auſſer ſeiner Nutzbarkeit auch Schönheit. Selbſt die, welche uns nicht unmittelbar angehen, ſcheinen blos darum, weil wir ſie täglich vor Augen haben, nach ſchönen Formen gebildet und mit ſchönen Farben bekleidet zu ſeyn.

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuſtröhmenden Annehmlichkeiten unſre Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindſamkeit bilden, wodurch das rauhe Weſen, das eine übertriebene Selbſtliebe und ſtärkere Leidenſchaften geben, mit Lieblichkeit gemäßiget wird. Dieſe Schönheiten ſind einer in uns liegenden feineren Empfindſamkeit angemeſſen; durch den Eindruk, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird ſie beſtändig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns rege, Geiſt und Herz werden geſchäff-

Digitized by Google

ſchäfftiger, und nicht nur die gröbern Empfindungen, die wir mit den Thieren gemein haben, ſondern auch die ſanften Eindrüke werden in uns würkſam. Dadurch werden wir zu Menſchen; unſre Thätigkeit wird vermehret, weil wir mehrere Dinge intreſſant finden, es entſteht eine allgemeine Beſtrebung aller in uns liegenden Kräfte, wir heben uns aus dem Staube empor, und nähern uns dem Adel höherer Weſen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloßen Befriedigung unſrer thieriſchen Bedürfniſſe, ſondern zu einem feinern Genuß und zu allmähliger Erhöhung unſers Weſens eingerichtet.

Aber bey dieſer allgemeinen Verſchönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht bewenden laſſen. Vorzüglich hat dieſe zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenſtände gelegt, die uns zur Glükſeligkeit am nöthigſten ſind. Sie wendet Schönheit und Häßlichkeit an, um uns das Gute und Böſe kennbar zu machen; jenem giebt ſie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; dieſem eine widrige Kraft, daß wir es verabſcheuen. Was iſt zum Glük des Menſchen und zu Erfüllung ſeiner wichtigſten Beſtimmung nothwendiger, als die geſellſchaftlichen Verbindungen mit andern Menſchen, die durch gegenſeitig verurſachtes Vergnügen geknüpft wird? Beſonders die ſelige Vereinigung, wodurch der auch in der gröſſern Geſellſchaft noch einzele Menſch eine ihm ſo unentbehrliche Mitgenoſſin aller ſeiner Güter findet, die ſeine Freuden durch den Mitgenuß vergröſſert, ſeinen Kummer mildert, und alle ſeine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menſchliche Geſtalt, wodurch die ſtärkſten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchſten Reizungen der Schönheit finden ſich da, wo ſie, um die ſeligſten Verbindungen zu bewürken, am nöthigſten waren. Die ſtärkſten aller anziehenden Kräfte, Vollkommenheit des Geiſtes und Liebenswürdigkeit des Herzens, ſind der todten Materie ſelbſt eingepräget. *)

Aber auch dieſes müſſen wir nicht überſehen, daß die Natur dem, was unmittelbar ſchädlich iſt, eine widrige zurüktreibende Kraft mitgetheilet hat. Die den Geiſt erdrükende Dummheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat ſie mit eben ſo eindringenden, aber Ekel oder Abſcheu erwekenden Zügen, auf das menſchliche Geſicht gelegt, als die Güte der Seele. Alſo greift ſie unſer Herz durch die äuſſere Sinne auf eine doppelte Weiſe an; ſie reizet uns zum Guten und ſchrekt uns vom Böſen ab.

Dieſes Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der ſchönen Künſte keinen Zweifel übrig. Indem der Menſch menſchliche Erfindungen verſchönert, muß er das thun, was die Natur durch Verſchönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Beſtrebung der ſchönen Kunſt muß alſo dahin abzielen, alle Werke der Menſchen in eben der Abſicht zu verſchönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verſchönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unſern Bedürfniſſen ſelbſt erfunden haben, um uns her zu verſchönern. Ihr kommet es zu, unſre Wohnungen, unſre Gärten, unſre Geräthſchaften, beſonders unſre Sprache, die wichtigſte aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, ſo wie die Natur allem, was ſie für uns gemacht hat, ſie eingepräget hat. Nicht blos darum, wie man ſich vielfältig fälſchlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlichkeit

 keit

*) S. Schönheit.

keit davon haben, ſondern daß durch die ſanften Eindrüke des Schönen, des Wolgereimten und Schiklichen unſer Geiſt und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber iſt es, daß die ſchönen Künſte auch nach dem Beyſpiele der Natur die weſentlichſten Güter, von denen die Glükſeligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schonheit darſtellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuflößen. Cicero ſcheinet irgendwo *) den Wunſch zu äuſſern, daß er ſeinem Sohne das Bild der Tugend in ſichtbarer Geſtalt darſtellen könnte, weil dieſer alsdann ſich mit unglaublicher Leidenſchaft in ſie verlieben würde. Dieſen wichtigen Dienſt können in der That die ſchönen Künſte uns leiſten. Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichſten Güter der Menſchen, ſind der wichtigſte Stoff, dem ſie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuflöſſen haben.

Auch darin müſſen ſie ihrer großen Lehrmeiſterin nachfolgen, daß ſie allem, was ſchädlich iſt, eine Geſtalt geben, die lebhaften Abſcheu erwekt. Bosheit, Laſter, und alles, was dem ſittlichen Menſchen verderblich iſt, muß durch Bearbeitung der Künſte eine ſinnliche Form bekommen, die unſre Aufmerkſamkeit reizt, aber ſo, daß wir es recht in die Augen faſſen, um einen immerwährenden Abſcheu davor zu bekommen. Dieſes unvergleichliche Kunſtſtük hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann ſich enthalten, Menſchen von recht verworfener Phyſionomie, mit eben der neugierigen Aufmerkſamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit ſelbſt haben? Die Lehrerin der Künſtler wollte, daß wir von dem Böſen das Auge nicht eher abwenden ſollten, als bis es den vollen Eindruk des Abſcheues erregt hätte.

*) De Officiis Lib. I.

In dieſen Anmerkungen liegt alles, was ſich von dem Weſen, dem Zwek und der Anwendung der ſchönen Künſte ſagen läßt. Ihr Weſen beſteht darin, daß ſie den Gegenſtänden unſrer Vorſtellung ſinnliche Kraft einprägen; ihr Zwek iſt lebhafte Rührung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben ſie die Erhöhung des Geiſtes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieſer drey Punkte verdient näher beſtimmt und erwogen zu werden

Daß das Weſen der ſchönen Künſte in Einprägung ſinnlicher Kraft beſtehe, zeiget ſich in jedem Werke der Kunſt, das dieſen Namen verdienet. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menſchen zum Tanze? Wenn verdienet eine Abbildung den Namen des Gemähldes? Das anhaltende Klingen eines Inſtrumentes den Namen eines Tonſtüks? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunſt? Jedes dieſer Dinge wird alsdann von den ſchönen Künſten als ihr Werk angeſehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künſtlers unſre Vorſtellungskraft mit ſinnlichem Reize an ſich loket. Der Geſchichtſchreiber erzählt eine geſchehene Sache nach der Wahrheit, wie ſie ſich zugetragen hat; der Dichter aber ſo, wie er glaubet, daß ſie nach ſeinen Abſichten uns am lebhafteſten rühre. Der gemeine Zeichner ſtellt uns einen ſichtbaren Gegenſtand in der völligen Richtigkeit vor Augen; der Mahler aber ſo, wie es unſre äuſſern und innern Sinnen auf das kräftigſte reizet. Wenn der gemeine Menſch die in ihm ſitzende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebehrden äuſſert; ſo giebt der Tänzer dieſem Gang und dieſen Gebehrden Schönheit und Ordnung. Alſo bleibet über das Weſen der ſchönen Künſte kein Zweifel übrig.

Eben ſo gewiß beſteht ihr unmittelbarer erſter Zwek in einer lebhaften Rührung. Sie begnügen ſich nicht damit,

damit, daß wir das, was ſie uns vorlegen, ſchlechtweg erkennen, oder deutlich faſſen; es ſoll Geiſt und Herz in einige Bewegung ſetzen. Darum bearbeiten ſie jeden Gegenſtand ſo, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meiſten ſchmeichelt. Selbſt da, wo ſie ſchmerzhafte Stacheln in die Seele ſteken wollen, ſchmeicheln ſie dem Ohr durch Wohlklang und Harmonie, dem Auge durch ſchöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen ſelbſt da, wo ſie unſer Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen ſie uns, uns den Eindrüken der Gegenſtände zu überlaſſen, und bemächtigen ſich alſo aller ſinnlichen Kräfte der Seele. Sie ſind die Syrenen, deren Geſang niemand zu widerſtehen vermag.

Aber dieſe Feßlung der Gemüther iſt noch einem höhern Zweke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkraft der ſchönen Künſte erreicht wird. Ohne dieſe Lenkung zum höhern Zwek, wären die Muſen verführeriſche Buhlerinnen. Wer kann einen Augenblik daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des ſinnlichen Reizes unſerm Geiſt nicht in einer höhern Abſicht gegeben, als uns zu ſchmeicheln, oder uns blos zum unüberlegten Genuß deſſelben zu loken? Wenn ſich kein Menſch unterſteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens in der Abſicht gegeben habe, uns zu quälen: ſo muß man ſich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Angenehmen blos einen vorübergehenden Küzel zur letzten Abſicht habe. Nur ſchwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Würkſamkeit abzielt. Und nur durchaus leichtſinnige Künſtler können ſich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn ſie ohne ein höheres Ziel die ſinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohnedem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwendet. Ueberall iſt ſie das Zeichen und die Lokſpeiſe des Guten. So bedienen ſich auch die ſchönen Künſte ihrer Reizungen, um unſre Aufmerkſamkeit auf das Gute zu ziehen, und uns mit Liebe für daſſelbe zu rühren. Nur durch dieſe Anwendung werden ſie dem menſchlichen Geſchlecht wichtig und verdienen die Aufmerkſamkeit des Weiſen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorſorge einer weiſen Politik werden ſie die vornehmſten Werkzeuge zur Glükſeligkeit der Menſchen.

Man ſetze, daß die ſchönen Künſte in der Vollkommenheit, deren ſie fähig ſind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden ſeyen, und überlege, was für mannigfaltige Vortheile ihm daher zufließen würden. Alles was man in einem ſolchen Lande um ſich ſieht, und was man höret, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnplätze der Menſchen, ihre Häuſer, alles was ſie brauchen, was ſie um ſich und an ſich haben, und fürnehmlich das unentbehrliche und wunderbare Werkzeug, ſeine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, iſt hier durch den Einfluß des guten Geſchmaks und Bearbeitung des Genies ſchön und vollkommen. Nirgend kann ſich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schiklichkeit gerührt werde. Alles reizt den Geiſt zu Beobachtung ſolcher Dinge, wodurch er ſelbſt ſeine Ausbildung bekommt, und alles flößet dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenſtand erwekt werden, ein ſanftes Gefühl ein. Was in den paradieſiſchen

Gegenden des Erdbodens die Natur thut, das thun die ſchönen Künſte da, wo ſie ſich in ihrem unverdorbenen Schmuk zeigen. *) In dem Menſchen, deſſen Geiſt und Herz ſo unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entſteht nothwendig eine Entwiklung und allmählige Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menſchen verſchwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben ſo wild war, als irgend ein anderes, wird ein Menſch gebildet, deſſen Geiſt reich an Annehmlichkeiten und deſſen Gemüthsart liebenswürdig iſt.

So wenig es erkannt wird, ſo wahr iſt es, daß der Menſch das wichtigſte ſeiner innern Bildung dem Einfluſſe der ſchönen Künſte zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Muth und die Vernunft bewundre, womit die alten cyniſchen Philoſophen unter einem durch den Mißbrauch der ſchönen Künſte in Ueppigkeit und Weichlichkeit verſunkenen Volke, wieder gegen den urſprünglichen Zuſtand der rohen Natur zurükgekehret ſind; ſo erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die ſchönen Künſte meinen Unwillen. Woher hatteſt du Diogenes den feinen Witz, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger ſo ſchneidend verſpotteteſt? Woher kam dir das feine Gefühl, das dir jede Thorheit, wenn ſie auch die völlige Geſtalt der Weisheit an ſich hatte, ſo lebhaft zu empfinden gab? Wie konnteſt du dir einbilden, in Athen oder Corinth völlig zu der rohen Natur zurüke zu kehren? Iſt es nicht offenbar widerſprechend, in einem Lande, wo die ſchönen Künſte ihren vollen Einfluß ſchon verbreitet haben, ein Cyniker ſeyn zu wollen? Erſt hätteſt du durch einen Trunk aus dem Lethe in deinem Geiſt und in deinem Herzen jeden Eindruk der ſchönen Künſte auslöſchen ſollen; alsdann aber hätteſt du nicht mehr unter den Griechen leben können; ſondern hätteſt dein Faß bis zu der kleinſten und verächtlichſten Horde der ſcythiſchen Völker hinwälzen müſſen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundſätzen denken und leben konnteſt. Und du beſſerer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewundrungswürdiger Rouſſeau, hätteſt den Muſen erſt alles zurüke geben ſollen, was du ihnen ſchuldig biſt, ehe du deine öffentliche Anklage gegen ſie vorbrachteſt. Dann würde ſie gewiß niemanden gerührt haben. Dein ſonſt großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken haſt, die du des Landes verweiſen wollteſt.

Dieſe Anmerkungen gehen nur auf die allgemeineſte Würkung der ſchönen Künſte überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geſchmak am Schönen nennt, beſtehet. Und dieſes allein wäre ſchon hinlänglich, den dankbaren Menſchen zu vermögen, den Muſen Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geſchmak am Schönen beſitzt, beſteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommnern Menſchen, als das, welches den Einfluß des Geſchmaks noch nicht empfunden hat.

Und doch iſt dieſer höchſt ſchätzbare Einfluß der ſchönen Künſte nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nutzbarkeit anzuſehen; ſie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf dieſem durch den Geſchmak bearbeiteten Boden wachſen können.*) Ein Volk, das glüklich ſeyn ſoll, muß zuerſt gute, ſeiner Größe und ſeinem Lande angemeſſene Geſetze haben. Dieſe ſind ein Werk des Verſtandes. Dann müſſen gewiſſe Grund-

*) S. Baukunſt.

*) S. Geſchmak.

Grundbegriffe, gewiſſe Hauptvorſtellungen, die den wahren Nationalcharakter unterſtützen, jedem einzelen Bürger, ſo lebhaft als möglich iſt, immer gegenwärtig ſeyn, damit er ſeinen Charakter beſtändig behaupte. Bey gröſſern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenſchaft ſich der Pflicht widerſetzen, müſſen Mittel vorhanden ſeyn, dieſer höhern Reiz zu geben. Dieſen Dienſt können die ſchönen Künſte leiſten. Sie haben tauſend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erweken und unauslöſchlich zu machen; und nur ſie können, bey jenen beſondern Gelegenheiten, da ſie einmal das Herz zur feinen Empfindſamkeit ſchon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menſchen zu ſeiner Pflicht anhalten. Nur ſie können, vermittelſt beſonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtſchaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darſtellen. Welche empfindſame Seele wird ihnen widerſtehen können? Oder wenn ſie ihre Zauberkraft anwenden, uns die Bosheit, das Laſter, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abſcheulichkeit ihrer Folgen darzuſtellen; wer wird ſich noch unterſtehen dürfen, nur einen Funken dazu in ſeinem Herzen glimmen zu laſſen.

In Wahrheit, aus dem Menſchen, deſſen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und deſſen Herz zur Empfindſamkeit des Guten hinlänglich geſtimmt iſt, kann man durch eine weiſe Anwendung der ſchönen Künſte alles machen, deſſen er fähig iſt. Der Philoſoph darf nur die von ihm entdekten prattiſchen Wahrheiten, der Stifter der Staaten ſeine Geſetze, der Menſchenfreund ſeine Entwürfe, dem Künſtler übergeben. Der gute Regent kann ihm ſeine Anſchläge, dem Bürger ſein wahres Intereſſe werth zu machen, nur mittheilen; er, den die Muſen lieben, wird, wie ein andrer Orpheus, die Menſchen ſelbſt wider ihren Willen, aber mit ſanftem liebenswürdigen Zwange, zu fleiſſiger Ausrichtung alles deſſen bringen, was zu ihrer Glükſeligkeit nöthig iſt.

Alſo müſſen wir die ſchönen Künſte als die nothwendigen Gehülfen der Weisheit anſehen, die für das Wohlſeyn der Menſchen ſorget. Sie weiß alles, was der Menſch ſeyn ſoll; ſie zeichnet den Weg zur Vollkommenheit und der nothwendig damit verbundenen Glükſeligkeit. Aber die Kräfte, dieſen oft ſteilen Weg zu beſteigen, kann ſie nicht geben; die ſchönen Künſte machen ihn eben, und beſtreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichſten Geruch den Wanderer zum weitern Fortgehen unwiderſtehlich anloken.

Und dieſes ſind nicht etwa redneriſche Lobeserhebungen, die nur auf einen Augenblik täuſchen und wie leichter Nebel verſchwinden, wenn die Strahlen der Vernunft darauf fallen; es iſt der menſchlichen Natur gemäß; der Verſtand würkt nichts als Kenntniß, und in dieſer liegt keine Kraft zu handeln. Soll die Wahrheit würkſam werden, ſo muß ſie in Geſtalt des Guten nicht erkannt, ſondern empfunden werden, denn nur dieſes reizt die Begehrungskräfte. Dieſes ſahen ſelbſt die Stoiker ein, obgleich ihre Grundmaxime war, alle Empfindung zu verbannen, und die ganze Seele blos zu Vernunft zu machen †) Dennoch war ihre Phyſiologie ††) voll von Bildern

†) **Verbanne die Einbildung**, ſagt der große Marcus Aurelius, ſo biſt du gerettet. In dieſen Worten liegt der ganze Geiſt der ſtoiſchen Philoſophie.

††) In der Philoſophie der Alten wurde das Syſtem der Lehren vom Urſprung, der Regierung und dem endlichen Schikſal der Welt und beſonders des Menſchen, das, was wir in Deutſchland gegenwärtig, mit Ausſchluß der Ontologie, die Metaphyſik nennen, Phyſiologie genennt.

Digitized by Google

Bildern und Erdichtungen, die durch die Einbildungskraft die Empfindung rege machen ſollten; und keine andre Sekte war ſorgfältiger als dieſe, die Ausſprüche der Vernunft mit äſthetiſcher Kraft zu beleben. Der rohe Menſch iſt blos grobe Sinnlichkeit, die auf das thieriſche Leben abzielt; der Menſch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre blos Vernunft, ein blos erkennendes und nie handelndes Weſen; der aber, den die ſchönen Künſte bilden, ſteht zwiſchen jenen beyden gerade in der Mitte; ſeine Sinnlichkeit beſteht in einer verfeinerten innern Empfindſamkeit, die den Menſchen für das ſittliche Leben würkſam macht.

Aber wir müſſen alles geſtehen. Die reizende Kraft der ſchönen Künſte kann leicht zum Verderben der Menſchen gemißbraucht werden; gleich jenem paradieſiſchen Baum, tragen ſie Früchte des Guten und des Böſen, und ein unüberlegter Genuß derſelben kann den Menſchen ins Verderben ſtürzen. Die verfeinerte Sinnlichkeit kann gefährliche Folgen haben, wann ſie nicht unter der beſtändigen Führung der Vernunft angebauet wird. Die abentheuerlichen Ausſchweifungen der verliebten, oder politiſchen, oder religiöſen Schwärmereyen, der verkehrte Geiſt fanatiſcher Sekten, Mönchs-Orden und ganzer Völker, was iſt er anders, als eine von Vernunft verlaſſene und dabey noch übertriebene feinere Sinnlichkeit Und auch daher kommt die ſybaritiſche Weichlichkeit, die den Menſchen zu einem ſchwachen, verwöhnten und verächtlichen Geſchöpfe macht. Es iſt im Grunde einerley Empfindſamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Böſewichter bildet.

Und wann die Kraft der ſchönen Künſte in verrätheriſche Hände kommt, ſo wird das herrlichſte Geſundheitsmittel zum tödtlichen Gifte, weil die liebenswürdige Geſtalt der Tugend auch dem Laſter eingeprägt wird. Dann läuft der betrogene Menſch im Schwindel der Trunkenheit gerade in die Arme der Verführerin, wo er ſeinen Untergang findet. Darum müſſen die Künſte in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundſchaft der Vernunft ſtehen.

Wegen ihres ausnehmenden Nutzens verdienen ſie von der Politik durch alle erſinnliche Mittel unterſtützt und ermuntert, und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden; und wegen des Mißbrauchs, der davon gemacht werden kann, muß eben dieſe Politik ſie in ihren Verrichtungen einſchranken. Schon allein in Rükſicht auf die Vortheile des guten und den Schaden des ſchlechten Geſchmaks ſollte eine wahrhaftig weiſe Geſetzgebung keinem Bürger erlauben, durch ſeine Häuſer oder Gärten, wo von auſſen und innen anlokende Pracht, aber zugleich Mangel der Ueberlegung, Unſchiklichkeit, Thorheit, oder gar Wahnwitz herrſcht, den Geſchmak ſeiner Mitbürger zu verderben. Keinem Künſtler ſollte erlaubt ſeyn ſeine Kunſt zu treiben, bis er außer den Proben ſeiner Kunſt, auch Proben von Verſtand und rechtſchaffenen Geſinnungen gegeben hat. †) Es muß dem Geſetzgeber eine wichtige Angelegenheit ſeyn, daß nicht nur öffentliche Denkmäler und Gebäude, ſondern jeder ſichtbare Gegenſtand ſelbſt aller mechaniſchen Künſte das Gepräge des guten Geſchmaks trage; ſo wie man dafür ſorget, daß nicht nur das Geld, ſondern auch die metallenen Geräthſchaften, das Gepräge der ächten Haltung bekommen. Ein weiſer Regent ſorget nicht blos dafür, daß öffentliche Feſte und Feyerlichkeiten und öffentliche Gebräuche, ſondern

†) Einige beſondere hieher gehörige Anmerkungen finden ſich in dem Artikel Künſtler.

Digitized by Google

ſondern ſelbſt jedes häusliche Feſt, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluß der ſchönen Künſte kräftiger und vortheilhafter auf die Gemüther der Bürger würke.

Vornehmlich aber verdienet das allgemeineſte und wichtigſte Inſtrument unſrer vornehmſten Verrichtungen, die Sprache, eine beſondere Aufmerkſamkeit derer, denen die Beſorgung der Wohlfahrt der Bürger anvertrauet iſt. Es iſt einer ganzen Nation höchſt nachtheilig, wenn ihre Sprache barbariſch, ungelenkig, zum Ausdruke feinerer Empfindungen und ſcharfſinniger Gedanken ungeſchikt iſt. Wächſt nicht Vernunft und guter Geſchmak, und wird nicht ihr Gebrauch gerad in dem Maaße erleichtert, nach welchem die Vollkommenheit der Sprache gemeſſen wird? Denn im Grunde iſt ſie nichts anders, als Vernunft und guter Geſchmak in körperliche Zeichen verwandelt. Warum ſollte denn eine ſo gar wichtige Sache dem Zufall überlaſſen oder gar der Verpfuſchung jedes wahnwitzigen Kopfes Preiß gegeben werden. Wenn es wahr iſt, daß die ſo berühmte Academie der Vierziger in Paris, blos darum geſtiftet worden, daß durch die Verbeſſerung der Sprache der Ruhm der franzöſiſchen Nation ſollte ausgebreitet werden, ſo hat der Stifter die Sache in dem ſchwächeſten Lichte geſehen. Hier war mehr als Ruhm und Schimmer zu gewinnen. Ausbreitung und Vermehrung der Vernunft und des guten Geſchmaks für die ganze Nation. †) Faſt alle Künſte vereinigen ihre Würkung in den Schauſpielen, daraus allein könnte das fürtrefflichſte aller Mittel, den Menſchen zu erhöhen, gemacht werden, und doch iſt es an den meiſten Orten gerade das, was Geſchmak und Sitten am meiſten verderbt. Sollten nicht gegen die Verfälſchung der Kunſt Strafgeſetze gemacht ſeyn, wie gegen die Verfälſchung des Geldes? Wie können die ſchönen Künſte ihre wahre Nutzbarkeit erreichen, wenn jedem Thoren erlaubt iſt, ſie zu mißbrauchen.

Wenn ſie, ſo wie ſie in ihrer Natur ſind, als Mittel zur Beförderung der menſchlichen Glükſeligkeit ſollen gebraucht werden, ſo muß nothwendig ihre Ausbreitung bis in die niedrigen Hütten der gemeineſten Bürger dringen, und ihre Anwendung als ein weſentlicher Theil in das politiſche Syſtem der Regierung aufgenommen werden, und ihnen gehört ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitſamkeit des Volks, zu Beſtreitung des öffentlichen Aufwandes jährlich zuſammen getragen werden.

Dieſes wird freylich manchen vermeynten Staatsweiſen wenig einleuchten, und Philoſophen ſelbſt werden ſolche Vorſchläge für Hirngeſpinſte halten. In der That ſind ſie es, ſo lange wir den gegenwärtigen Geiſt der meiſten politiſchen Verfaſſungen, als etwas in ſeinen Grundſätzen unveränderliches vorausſetzen. Wo äuſſere Macht, baarer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erſte Angelegenheit des Staats gehalten werden, ſo rathen wir die ſchönen

†) Die Nachläßigkeit der deutſchen Regenten in dieſem Stüke iſt unglaublich. Das wichtigſte aller Mittel, die Menſchen über das Thier empor zu heben, wird gerade als gar nichts geachtet. Man läßt jeden unſinnigen Kopf, dem es einfällt, dergleichen zu thun, in Zeitungen, Calendern, Wochenblättern, Büchern, Predigten, mit dem ganzen Volke in einer Sprache ſchwatzen, die voll Unſinn und Barbarey iſt. Selbſt der Majeſtät der Monarchen, wenn ſie in Mandaten und Verordnungen, mit dem ganzen Volke, deſſen Väter und Führer ſie ſind, ſprechen, legt man nicht ſelten eine Sprache in den Mund, die voll Ungeſchiklichkeit iſt, und wo auch die kleinſte Spur des guten Geſchmaks und der Ueberlegung vermißt wird.

Digitized by Google

nen Künſte zu verbannen, und rufen denen, die die Geſchäffte des Staates verwalten, mit dem römiſchen Dichter zu:

O! Cives cives, quærenda pecunia primum eſt
Virtus poſt nummos.

Es kann von einigem Nutzen ſeyn, wenn wir eine kurze Abbildung des Schikſals der ſchönen Künſte und ihres gegenwärtigen Zuſtandes machen, und es gegen das Gemählde halten, das wir nach dem Ideal derſelben ſo eben entworfen haben.

Man muß ſich nicht einbilden, daß die Künſte, wie gewiſſe mechaniſche Erfindungen, durch einen glüklichen Zufall, oder durch methodiſches Nachdenken von Männern von Genie erfunden worden, und ſich von dem Ort ihrer Geburt aus in andre Länder verbreitet haben. Sie ſind in allen Ländern, wo die Vernunft zu einiger Entwiklung gekommen iſt, einheimiſche Pflanzen, die ohne mühſames Warten hervorwachſen: aber ſo, wie die Früchte der Erde, nehmen ſie nach Beſchaffenheit der Himmelsgegend, wo ſie aufkeimen, und der Wartung, die auf ſie gewendet wird, ſehr verſchiedene Formen an, bleiben in wilden Gegenden unanſehnlich und von geringem Werthe.

So wie noch gegenwärtig jedes Volk der Erde, das den Verſtand gehabt hat, ſich aus der erſten Wildheit herauszuwinden, Muſik, Tanz, Beredſamkeit und Dichtkunſt kennet, ſo iſt es ohne Zweifel in allen Zeitaltern geweſen, ſeitdem die Menſchen zu einer vernunftmäßigen Beſonnenheit gekommen ſind. Man hat nicht nöthig, um die ſchönen Künſte in ihrem erſten Urſprunge und in ihrer roheiten Geſtalt zu ſehen, durch die Geſchichte der Menſchen, bis in das finſtere Alterthum herauf zu ſteigen; ſie ſind bey den älteſten Aegyptern und Griechen das geweſen, was ſie noch izt bey den Huronen ſind. Der allgemeine Hang der Menſchen, die Gegenſtände ſinnlicher Eindrüke, die ſie in ihrer Gewalt haben, zu verfeinern und angenehmer zu machen, iſt jedem Beobachter des menſchlichen Genies bekannt. Wie dieſer durch natürliche und zufällige Veranlaſſungen die erſten rohen Verſuche in jedem Zweige der Kunſt hervorgebracht habe, läßt ſich leicht begreifen, und iſt in einigen Artikeln dieſes Werks beſonders in denen über die einzelen Künſte †) etwas näher entwikelt worden.

Man findet nicht blos die Hauptzweige der ſchönen Künſte, wenigſtens im erſten Keime, ſondern ſogar einzele Sprößlinge derſelben bey Völkern, die keine mittelbare oder unmittelbare Gemeinſchaft mit einander gehabt haben. Man weiß, daß die Chineſer ihre Comödie und ihre Tragödie haben, und ſelbſt die ehemaligen Einwohner in Peru hatten dieſe doppelte Art des Schauſpiels, da ſie in der einen die Thaten ihrer Yncas, in der andern die Scenen des gemeinen Lebens vorſtellten. ††) Die Griechen, die der Nationalſtolz zu großen Prahlereyen verleitet hat, †††) ſchreiben ſich die Erfindung aller Künſte zu; aber einer der verſtändigſten Griechen warnet uns, ihnen in Anſehung der ganz alten Nachrichten zu trauen. *) Es iſt leicht zu erachten, daß die Griechen,

†) S. Baukunſt 1 Th. S. 172. Dichtkunſt S. 337. f. Mahlerey, Muſik, Tanzkunſt, Vers, Geſang.

††) Hiſtoire des Yncas des Garcil. da Vega Lib. II. chap 27.

†††) Græci omnia ſua in immenſum tollunt. Macrob. Saturn L. I. c. 24.

*) Strabo, der ſehr vernünftig anmerkt, daß die älteſten Sammler der Nachrichten durch die griechiſche Fabellehre zu ſehr viel Unwahrheiten verführt worden.

Πολλα και μη ὀντα λεγȣσιν ὁι αρχαιοι συγγραφεις, συντεθραμμενοι τῳ ψευδει δια της μυθογραφιας. Lib. VIII.

Griechen, die ſich noch von Eicheln genährt haben, als andre Völker ſchon in großem Flor waren, die Künſte gewiß nicht zuerſt getrieben haben.

Ob wir aber gleich den erſten Keim der Künſte unter allen Völkern anzutreffen glauben, ſo iſt doch der Weg, von den erſten Verſuchen darinn, die der noch rohen Natur zuzuſchreiben ſind, nur bis dahin, wo ihre Ausübung anfängt methodiſch zu werden, und wo die Künſtler anfangen, ſie als eine erlernte Kunſt zu treiben, ſo weit entfernt, daß man noch immer fragen könnte, welches Volk der Erde ihn zuerſt gemacht hat.

Aber wir haben von dem Urſprunge, von den Einrichtungen und den Künſten der älteſten Völker zu wenig Nachrichten, als daß dieſe Frage könnte beantwortet werden. Man hält insgemein, doch ohne völlige Zuverläßigkeit, die Chaldäer, bisweilen auch die Aegypter für die erſten, welche die verſchiedenen Zweige der zeichnenden Künſte methodiſch getrieben haben. So viel iſt gewiß, daß ſowol bey dieſen Völkern als bey den Hetruriern die ſchönen Künſte ſchon zu den Zeiten, in welche das, was wir von der wahren Geſchichte der Menſchen wiſſen, noch kein merkliches Licht verbreitet, im Flor geweſen. Zu Abrahams Zeiten ſcheinen die zeichnenden Künſte in Chaldäa ſchon aufgekeimt zu haben, und in Aegypten war die Baukunſt unter der Regierung des Seſoſtris, der um die Zeiten des jüdiſchen Geſetzgebers Moſes gelebt hat, in großem Flor. *)

Wie weit dieſe Völker vor den Griechen die ſchönen Künſte getrieben haben, läßt ſich nicht beſtimmt ſagen. Die Aegypter und die Perſer haben Gebäude und Gärten gehabt, die wenigſtens an äuſſerlicher Pracht und Größe alles übertroffen, was die Griechen hernach gemacht haben. Und das jüdiſche Volk hat fürtreffliche Proben der Beredſamkeit und Dichtkunſt aufzuweiſen, die älter als die griechiſchen Werke dieſer Art ſind.

Das eigentliche Griechenland ſcheinet die ſchönen Künſte erſt durch ſeine in Jonien und in Italien verbreitete Colonien bekommen zu haben; Jonien hatte ſie ohne Zweifel von den benachbarten Chaldäern, Großgriechenland aber von den benachbarten Hetruriern bekommen. *) Die Ueberbleibſel der älteſten griechiſchen Baukunſt in dem alten Poeſtum ſcheinen einen ägyptiſchen Geſchmak anzuzeigen. Und man findet in den Schriften der Alten Spuren genug, daß die Dichtkunſt einer Seits von Abend her, andrer Seits aber aus dem Orient und ſelbſt von Norden her nach dem eigentlichen Griechenland hinüber gekommen ſey.

Ob aber gleich die Künſte als ausländiſche Früchte auf den griechiſchen Boden verpflanzet worden; ſo haben ſie unter dieſem glüklichen Himmelsſtriche und durch die Wartung des bewundrungswürdigen Genies der Griechen eine Schönheit und einen Geſchmak bekommen, den ſie in keinem andern Lande, weder vorher, noch nachher gehabt haben. Alle Zweige der ſchönen Kunſt hat Griechenland im höchſten Flor und in der größten Schönheit geſehen, auch Jahrhunderte lang darin erhalten, und es könnten tauſend Beyſpiele zum Beweis angeführt werden, daß ſie eine Zeitlang zu ihrem wahren Zwek angewendet worden. Darum kann dieſes Land immer als das vorzügliche Vaterland derſelben angeſehen werden.

Nachdem dieſes an allen Gaben des Geiſtes und des Herzens auſſerordentliche Volk ſeine Freyheit verlohren hatte, und den Römern dienſtbar worden war, haben auch die Künſte ihren Glanz verlohren. Das Genie der

*) S. Winkelm. Geſch. der Künſte des Alterthums. I. Th. 1 Cap.

*) Statuas Thuſci primum in Italia invenerunt Caſſiodor.

der Römer, welche nach dem Verfalle der griechiſchen Staaten einige Jahrhunderte lang das herrſchende Volk in der Welt geweſen, war zu roh, um die Künſte in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechiſchen Künſtler und Kunſtwerke mitten unter daſſelbe verpflanzt worden waren. Dieſes Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Beſonnenheit der menſchlichen Vernunft beſeſſen, weil die Begierde zu herrſchen allezeit das Uebergewicht in ſeinem Charakter behauptet hat. Alſo war die Cultur der ſchönen Künſte dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlaſſen. Die Muſen ſind nie nach Rom gerufen, ſondern als dahin geflüchtete Fremdlinge blos geduldet worden.

Zwar ſcheinet Auguſtus ſie in ſeinem Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung, die von der gehemmten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern würkte, noch zu unruhig, um den Künſten die griechiſche Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menſchen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenſtände gerichtet, als die Bearbeitung des Genies. Die herrſchende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächſten äuſſern Zwangsmittel zu behaupten; die, welche die Unterdrükung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt, und die dritte Parthey, die ein Zuſchauer dieſer fürchterlichen Gährung war, ſuchte in einer ſo fatalen Lage der Sachen ſich in ſo viel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieſer Parthey war das Genie zur Kunſt, und wurde um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht ſicher genug befeſtigte Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künſtler an, die Tyranney mit Annehmlichkeit zu bekleiden, und durch ihren Befehl wurde die Aufmerkſamkeit desjenigen Theils des Volks, der ſich blos leidend verhielte, von der Freyheit abgelenket, und auf Luſtbarkeiten gerichtet. Dieſes mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künſte nicht nur von ihrem wahren Zweke mußten abgeführet, ſondern auch in den Grundſätzen, auf die ihre Vollkommenheit beruhet, verdorben werden.

Von dieſer Zeit an alſo wurden ſie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher ſie ſo viele Jahrhunderte geblieben ſind, und aus der ſie ſich jetzt noch nicht wieder empor geſchwungen haben.

Zwar blieben ſie dieſe ganze Zeit hindurch dem äuſſern Scheine nach in einigem Flor, das Mechaniſche jeder Kunſt erhielt ſich in den Werkſtätten der Künſtler; aber Geiſt und Geſchmak verſchwanden allmählig daraus: die Künſtler in jeder Art pflanzten ſich fort; für die zerſtörten Tempel heidniſcher Gottheiten wurden Kirchen gebauet; in die Stelle der Statuen der Götter und Helden traten die Bilder der Heiligen und der Märtyrer. Die Muſik wurde von der Schaubühne in die Kirchen verſetzt, und die Beredſamkeit kam von den Rednerbühnen auf die Kanzeln. Kein Zweig der ſchönen Künſte fiel ab; aber alle verwelkten allmählig, bis ſie ein Anſehen gewannen aus dem man ſich von ihrer ehemaligen Schönheit keinen Begriff machen konnte.

Es gieng damit wie mit gewiſſen Feyerlichkeiten, die in ihrem Urſprunge wichtig und ſehr bedeutend geweſen, allmählig aber ſich in Gebräuche verwandelten, von denen man keinen Grund und keine Bedeutung mehr anzugeben weiß. Was itzt die Ritterorden gegen die ehemaligen Orden ſind, das waren in dieſen Zeiten die Künſte gegen das, was ſie in alten

Zeiten

Zeiten geweſen; die äuſſerlichen Zeichen, Bänder und Sterne blieben allein übrig. Eben darum fehlte es den Werken der Kunſt nicht nur an äuſſerlicher Schönheit, ſondern auch an innerlicher Kraft.

Einige Schriftſteller ſprechen von der Geſchichte der Kunſt auf eine Art, die uns glauben machen könnte, ſie ſeyen Jahrhunderte durch völlig verlohren geweſen. Aber dieſes ſtreitet gegen die hiſtoriſche Wahrheit. Von den Zeiten des Auguſtus, bis auf die Zeiten Pabſt Leo des X, iſt kein Jahrhundert geweſen, das nicht ſeine Dichter, ſeine Mahler, ſeine Bildhauer, Steinſchneider, Tonkünſtler, und ſeine Schauſpieler gehabt. Es ſcheinet ſogar, daß in zeichnenden Künſten hier und da ein glüklichers Genie Verſuche gemacht, Schönheit und Geſchmak wieder in die Künſte einzuführen. †) Aber die Würkung davon erſtrekte ſich nicht weit. Wie die Verderbniß der Sitten in dem zwölften und einigen folgenden Jahrhunderten zu einem faſt unbegreiflichen Grade herabgefallen, ſo waren auch die ſchönen Künſte in ihrer Anwendung unter alles, was ſich itzt begreifen läßt, niedergeſunken. Man trifft in Gemählden geiſtlicher Bücher, in Bildſchnitzereyen, womit Kirchen und Canzeln ausgezieret waren, eine Schändlichkeit des Inhalts an, die gegenwärtig an Oertern, wo die wildeſte Unzucht ihren Sitz hat, anſtößig ſeyn müßten. Aber vermuthlich war dieſer Mißbrauch unſchädlich, weil es dieſen Mißgeburten der Kunſt an allem äſthetiſchen Reize fehlte.

Doch brach mitten in dieſer Barbarey die Morgenröthe eines beſſern Geſchmaks in einigen Zweigen der Künſte hier und da aus. Dieſes erhellet aus dem, was über die Geſchichte der Dichtkunſt und der Baukunſt angemerkt worden †) Aber erſt mit dem ſechszehnten Jahrhunderte erſchien der helle Tag wieder, und verbreitete ſein Licht über den ganzen Umfang der ſchönen Künſte. Schon lange vorher hatte der Reichthum, den ſich verſchiedene italiäniſche Freyſtaaten durch Handlung erworben, ſie auf einige Zweige der angenehmen Künſte aufmerkſam gemacht. Stüke von griechiſchen Werken der Baukunſt und Bildſchnitzerey wurden aus Griechenland nach Italien, beſonders nach Piſa, Florenz und Genua gebracht, und man fieng

†) Ich habe vor einigen Jahren in Hervorden ein Diploma von Kayſer Heinrich IV geſehen, auf deſſen Siegel der Kopf dieſes Kayſers ſo ſchön iſt, als wenn er zu den Zeiten der erſten Cäſare wäre geſchnitten worden. Und an alten Kirchenbüchern aus Carls des Großen und den nachfolgenden Zeiten findet man bisweilen geſchnittene Steine, denen es nicht ganz an Schönheit fehlet. Noch unerwarteter als dieſes war mir eine Nachricht von der Geſchiklichkeit, die ein nordiſches Volk von Slaviſchem Stamm, die Wenden, die ehemals in Pommern wohnten, in den zeichnenden Künſten beſeſſen. In einem ſo eben herausgekommenen Werk *) finde ich folgendes, das aus einer alten Lebensbeſchreibung des Heil. Otto, Biſchoffs von Bamberg, genommen iſt. „Es waren in Stettin vier Tempel. Aber einer von dieſen war mit bewundrungswürdiger Kunſt und Zierlichkeit gebaut. Er hatte inwendig ſowol, als auswendig Schnitzwerk, welches an den Wänden hervorragte, und Menſchen, Vögel und andre Thiere mit einer ſo genauen Nachahmung der Natur vorſtellte, daß man faſt glauben ſollte, daß ſie athmeten und lebten.“ Der Geſchichtſchreiber, der dieſes erzählt, hatte die Sachen ſelbſt geſehen, und war ein Mann, der den Kayſerlichen Hof geſehen hatte, folglich kein verwerflicher Zeuge. (S. 290. und 291. des angezogenen Buches.)

*) Thunmans Unterſuchungen über die Geſchichte einiger nordiſchen Völker. Berlin, 1772. 8.

†) S. Baukunſt 1 Th S. 171. f. Dichtkunſt S. 344. Geſchnittene Steine, Bildhauerkunſt.

an die Schönheit daran zu fühlen, auch hier und da nachzuahmen. Aber eine weit wichtigere Würkung thaten die Werke der griechiſchen Dichtkunſt und Beredſamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien geflüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da ſah man die Früchte des Geſchmaks dieſer Zweige der Kunſt wieder in ihrer Reife, und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu ſuchen. Der Geſchmak der Künſtler wurde wieder geſchärft; der Beyfall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhalten, zündete auch in andern das Feuer der Nacheiferung an, und ſo erhoben ſich die Künſte wieder aus dem Staub empor, und breiteten ſich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunſt die Muſter wären, an die man ſich zu halten hätte, um allen ſchönen Künſten ihre beſte Geſtalt wieder zu geben. Da zugleich eine geſundere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeführet, denen ſie eine größere Feſtigkeit gegeben hatte, ſo nahm auch die Liebe zu den ſchönen Künſten dadurch zu, und ſo bekamen ſie allmählig den Flor, in welchem wir ſie gegenwärtig ſehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Ausſicht über den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Künſte haben, müſſen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurükekehren.

Wir haben geſehen, was ſie in ihrer vollen Kraft ſeyn können. Die eigentlichſten Mittel, die Gemüther der Menſchen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit würkſam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben, — den Menſchen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen ſchädlichen Unternehmungen zurük zu halten, — und überhaupt ihm, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von ſeinem wahren ſittlichen Intereſſe unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewürkung deſſelben in ſeine Seele zu legen.

Daß ſie jemals unter irgend einem Volke dieſe Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewißheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit geweſen ſey, wo ſie ſich derſelben genähert haben, ſcheinet gewiß. Die Griechen hatten von den ſchönen Künſten den richtigen Begriff, daß ſie zu Bildung der Sitten und zu Unterſtützung der Philoſophie, und ſelbſt der Religion dienen. Darum ließen ſie es auch an Aufmunterung der Künſtler durch Ehre, Ruhm und andre Belohnung, nicht ermangeln. In einigen griechiſchen Staaten war der größte Redner oft der Mann, der mit der höchſten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Geſetzgeber und Regenten ſahen große Dichter als wichtige Perſonen an, die den Geſetzen ſelbſt Kraft geben könnten. Homer wurde für den beſten Rathgeber des Staatsmannes und des Heerführers, und für den beſten Hofmeiſter des Privatmannes angeſehen, und in dieſer Abſicht ſchrieb Lykurgus die zerſtreuten Geſänge dieſes Dichters in Kreta zuſammen. Eben dieſer Geſetzgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieſer Inſel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch ſeine Geſänge die Geſetzgebung erleichterte.*) „Die Alten, ſagt ein griechiſcher Philoſoph,**) hielten dafür, daß die Dichtkunſt einigermaaßen die erſte Philoſophie ſey, die uns von Kindheit an den Weg zu einem

*) Plutarchus im Lykurgus.

**) Strabo Lib. I.

Digitized by Google

nem richtigem Leben weiſe, und auf eine angenehme Weiſe Sitten, Empfindungen und Thaten lehre, †) die unſrigen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weiſe ſey.“ Daher haben auch die Griechen ihre Kinder zuerſt in der Dichtkunſt unterrichten laſſen. Keinesweges zur Beluſtigung, ſondern zur Bildung des Gemüthes. Dieſes Verdienſtes rühmen ſich auch die Tonkünſtler — ſie halten ſich für Lehrer und Verbeſſerer der Sitten — darum nennt auch Homer die Sänger Hofmeiſter. Ueberhaupt kann man von den Griechen ſagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Recht von ſeinen Vorältern rühmet, daß ſie alle Künſte zum gemeinen Beſten angewendet haben. ††)

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den großen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtſchaffenen Künſtlern zu Theil geworden, ſind die Nachrichten in den Schriften der Alten ſo bekannt, daß es unnöthig iſt, hier beſondere Fälle anzuführen. †††)

Man brauchte ſie jede Feyerlichkeit, jede öffentliche Veranſtaltung, jedes wichtige öffentliche Geſchäffte zu unterſtützen. Die öffentlichen Berathſchlagungen, die durch Geſetze verordneten feyerlichen Lobreden auf Helden und auf Bürger, die ihr Leben im Dienſte des Staats verlohren hatten, die öffentlichen Denkmähler, womit große Thaten belohnet wurden, die große Menge religiöſer Feſte, die mit ſo viel Ceremonien begleitet waren, und die Schauſpiele, die zu einigen dieſer Feſte gehörten, und auf die von Seiten der Regierung ſo viel Sorgfalt gewandt und ſo großer Aufwand gemacht worden; alles dieſes verſchaffte den Künſtlern Gelegenheit, ihr Genie und die Kraft der ſchönen Künſte auf die Gemüther der Menſchen in voller Würkung zu zeigen. Es wurden Geſetze gemacht, um den guten Geſchmak zu befördern, das Einreiſſen des ſchlechten Geſchmaks, und die noch ſchädlichere Uebertreibung des Feinen zu hemmen. *)

Eben ſo aufmerkſam waren auch die Hetrusker, den Einfluß der Künſte auf die Sitten zu befördern. Wir wiſſen zwar wenig von den politiſchen Verfaſſungen dieſes durch die Römer zernichteten Volks. Aber die mannichfaltigen Ueberbleibſel der hetruſkiſchen Künſte beweiſen hinlänglich, wie unmittelbar ſie in alle Verrichtungen des gemeinen Lebens verwebt geweſen ſeyn. Man geräth dabey auf die Vermuthung, daß auch der gemeine Mann in ſeinem Hauſe kaum etwas vor ſich geſehen, oder in die Hand genommen habe, das nicht durch den Einfluß der zeichnenden Künſte ihn auf eine nützliche Weiſe an ſeine Götter und an ſeine Helden erinnert, und das nicht ſeiner Religion, und ſeinen patriotiſchen und Privatgeſinnungen einen vortheilhaften Stoß gegeben hätte.

So war es mit den ſchönen Künſten in den goldenen Zeiten der griechiſchen und hetruſkiſchen Freyheit beſchaffen. Aber, ſo wie ſich allmählig die edeln Empfindungen für den allgemeinen Wohlſtand verlohren, wie die Regenten und Vornehmen ihr Privatintereſſe von den Angelegenheiten des Staats abſonderten, als Liebe

†) διδασκαλουσαν ἠθη και παθη, και πραξεις.

††) Nullam majores noſtri artem eſſe voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. L. VI.

†††) Eine Menge hieher gehöriger Anekdoten hat Junius geſammlet. Man ſehe beſonders in ſeinem Werke de Pictura Veterum das XIII Cap. des II Buches.

*) S. Baukunſt 1 Th. S. 172. auch Muſik.

zum Reichthum, und Geſchmak an einer üppigen Lebensart die Gemüther geſchwächt hatten; wurden die ſchönen Künſte von dem öffentlichen Dienſte des Staats abgeruffen, blos als Künſte der Ueppigkeit getrieben, und allmählig verlohr man ihre Würde aus dem Geſichte. Es iſt für das Beyſpiel unſerer Zeiten wichtig, daß dem Leſer der erſtaunliche Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den ſchönen Künſten gemacht haben, vor Augen gelegt werde. Da ich die Verſuchung fühle darüber weitläuftiger zu ſeyn, als es ſich hier ſchiken würde, will ich mich begnügen, nur eine allgemeine Abſchilderung davon, die ein verſtändiger Engländer verfertiget hat, zu geben. *) „Da die Athenienſer, ſagt er, ſich von dem Feinde, der ſie ſo ſehr in Athem gehalten hatte, **) befreyt ſahen, überließen ſie ſich dem Genuſſe der Ergötzlichkeiten, und dachten an nichts, als an Spiel und Feſte. Dieſes trieben ſie bis zur größten Ausſchweifung, und für die Schaubühne hatten ſie eine Leidenſchaft, die alle Staatsgeſchäffte hemmte, und alle Empfindung des Ruhms erſtikte. Dichter und Schauſpieler genoſſen allein die Gunſt des Volks, und ihnen gab man den frohlokenden Beyfall und die Hochachtung, die denen gebührte, die ihr Leben zur Vertheidigung der Freyheit gewagt hatten. Die Schätze, die zum Unterhalt der Flotte und der Heere beſtimmt geweſen, wurden auf Schauſpiele verwandt. Tänzer und Sängerinnen führten das wollüſtigſte Leben, da die Heerführer darbten, und auf ihren Schiffen kaum Brod, Käſe und Zwiebeln hatten. Der Aufwand auf die Schaubühne war ſo groß, daß nach dem Berichte des Plutarchus die Vorſtellung eines Trauerſpiels vom Sophokles, oder Euripides, dem Staate mehr gekoſtet hat, als der Krieg gegen die Perſer. Dazu nahm man den Schatz, der einige Zeit zuvor als ein Heiligthum für die äuſſerſte Nothdurft des Staates, mit dem Geſetze der Todesſtrafe für den, der ſich unterſtehen würde, eine Veräuſſerung deſſelben anzutragen, zurüke gelegt worden.“

Was alſo in ſeinem Urſprunge beſtimmt war, die Gemüther der Menſchen mit patriotiſcher Kraft zu erfüllen, dienete jetzt den Müßiggang zu befördern, und jeden auf das allgemeine Beſte gerichteten Gedanken zu unterdrüken. Bald hernach hatten die Großen Künſtler um ſich, wie ſie Köche um ſich hatten; die Künſte, die vorher ſtärkende und heilende Arzeneyen für die Gemüther zubereitet hatten, mußten nun Schminke und wohlriechende Salben bereiten. Und in dieſem Zuſtande trafen die Römer die ſchönen Künſte in Griechenland und in Aegypten an, als ſie dieſe Länder eroberten; darum behielten ſie dieſen Geiſt auch hernach in Rom. In den goldenen Zeiten der Kunſt, gab der edle Gebrauch derſelben dem Künſtler Würde; Sophokles, ein Dichter und Schauſpieler, war zugleich Archon in Athen: aber ſchon zu Cäſars Zeit hielte ſich ein römiſcher Ritter mit Recht für gebrandmarket, da er ſich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward. *)

Wenn man die ſchwachen Verſuche ausnimmt, die Auguſtus machte, die Künſte wieder zu ihrer edlern Beſtimmung zurük zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz die Proben noch haben, ſo fielen ſie unter ſeinen Nachfolgern in die tiefſte Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters oder Tonkünſtlers, oder Schauſpielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und ſo verſchwand in Griechenland und Rom

*) S. Temple Stanyan's Geſchichte von Griechenland III Buch 3 Cap.

**) Von dem Epaminondas.

*) S. Aull. Gell.

Rom die Würde der ſchönen Künſte allmählig aus dem Geſichte der Menſchen. Der Liebe zur Pracht und Uppigkeit iſt man in den neuern Zeiten die Wiederherſtellung der ſchönen Künſte ſelbſt ſchuldig; und man wird ſchwerlich finden, daß ihre neuen Beſchützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntniß ihres hohen Werthes, etwas zu ihrer Vervollkommnung und Ausbreitung gethan haben. Darum ſind ſie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten deſſen, was ſie ſeyn könnten. Ueberhaupt ſind ihnen nach den heutigen Verfaſſungen viel von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unſern politiſchen Feſten fehlet die Feyerlichkeit, wobey die Künſte ſich in ihrem beſten Lichte zeigen könnten. Selbſt unſre gottesdienſtlichen Feſte fallen nicht ſelten ſehr ins kleine. Es geſchieht blos zufälliger Weiſe, daß der urſprünglichen Beſtimmung der ſchönen Künſte bey gottesdienſtlichen Feſten etwas übrig geblieben iſt. Die Art aber, wie es geſchieht, verräth doch allemal ein gänzliches Verkennen ihres wahren Zweks. Gelinget es einem Künſtler, welches nur gar zu ſelten geſchiehet, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der Kunſt ſich zeiget, ſo iſt es mehr eine Würkung ſeines zufälliger Weiſe von Vernunft geleiteten Genies, als die Abſicht, auf die er durch die geleitet worden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Alſo kommen die Künſte bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann ſcheinet es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verlohren habe. Der deutlichſte Beweis hiervon iſt die ſo gar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materien. Auf unſern Schaubühnen ſieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkommen gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben ſo viel Dank, wenn er eine abgeſchmakte und nicht ſelten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Inhalt gewählt hätte: wenn nur die Arbeit gut iſt; und ſo denkt man auch über andre Zweige der Kunſt. Sogar in den Kirchen — Was ſind die meiſten Gemählde der Römiſchen Kirche anders als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die geſunde Vernunft ſtreitet, als die heidniſche?

Um ſich von dem Geiſte, der gegenwärtig die Künſte mehr ſchwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unſern Schauſpielen betrachten, bey dem ſich doch eigentlich alle ſchönen Künſte vereinigen, die Oper. Iſt es wol möglich, etwas unbedeutenderes, abgeſchmakteres und dem Zweke der Künſte weniger entſprechendes zu ſehen? Und doch könnte das Schauſpiel, das itzt kaum der Aufmerkſamkeit der Kinder würdig iſt, gerade das erhabenſte und nützlichſte ſeyn, was die Künſte hervorzubringen im Stande ſind. *)

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der ſchönen Künſte ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichſten daraus, daß ſie kaum zu etwas anderm, als zum Staat und zur Ueppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptſitz haben ſie in den Pallåſten der Großen, die dem Volke auf ewig verſchloſſen ſind; braucht man ſie zu öffentlichen Feſten und Feyerlichkeiten, ſo geſchieht es nicht in der Abſicht, einen der urſprünglichen Beſtimmung dieſer Feyerlichkeiten gemäßen Zwek deſto ſicherer zu erreichen,

*) S. Opera.

Digitized by Google

chen, ſondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaaßen zu betäuben, damit ſie den Ekel elend ausgeſonner Feyerlichkeiten nicht fühlen. In ſo fern ſie dazu dienen, werden ſie geſchützt und genährt; aber wo ſie noch aus Beybehaltung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Beſtimmung ſich einfinden, bey dem Gottesdienſte, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauſpielen, da werden ſie für unbedeutend gehalten, und jedem wahnwitzigen Kopfe, dem es einfällt, ſie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unſern Schaubühnen etwas Gutes geſehen wird; wenn unſre Dichter noch bisweilen auf den wahren Zwek arbeiten, ſo geſchieht es doch ohne alle Mitwürkung öffentlicher Veranſtaltungen. Man betrachte mit einigem Nachdenken unſre Gebäude und Wohnungen, unſre Gärten, alles um uns, woran die ſchönen Künſte ihren Antheil haben, und ſage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieſer Dinge, in irgend einem Menſchen Erhöhung ſeines Geſchmaks, Erhöhung ſeiner Sinnes- und Gemüthsart bewürken könne? In dieſem Geſichtspunkte betrachtet, wird Rouſſeau in ſeinem Unwillen gegen die ſchönen Künſte den Beyfall der Vernunft behalten, und man wird es dem Lord Littleton nicht übel nehmen können, wenn er den guten Cato ſagen läßt, er wollte lieber in den Zeiten des Fabricius und Cincinnatus gelebt haben, die kaum ſchreiben und leſen gekonnt, als unter dem Auguſtus, da die Künſte blüheten. *)

Wir ſind in Anſehung der Talente und des Kunſtgenies nicht ſo weit hinter den Alten zurüke, als man uns bisweilen zu bereden verſucht. Das Mechaniſche der Künſte beſitzen wir, und in manchem Theile beſſer, als die Alten. Der Geſchmak am Schönen iſt bey manchem neuen Künſtler eben ſo fein, als bey dem beſten unter den Griechen. Das Genie der Neuern überhaupt iſt durch die Ausbreitung der Wiſſenſchaften und eine viel weiter gehende Kenntniß der Natur und der Menſchen eher erweitert, als ins Kleine getrieben worden. Alſo ſind die Kräfte, die Künſte wieder in dem ſchönſten Glanze zu zeigen, noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und verſäumet, ſie zu ihrem wahren Zweke zu lenken, oder ſie gar blos zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wolluſt anwendet; ſo iſt auch der Künſtler, wie groß man auch von ſeinen Talenten ſpricht, nicht viel beſſer als ein feinerer Handwerksmann; er wird als ein Menſch angeſehen der die Großen oder das Publicum angenehm unterhält, und den reichen Müſſiggängern die Zeit vertreibet.

Wo nicht irgendwo eine weiſe Geſetzgebung die Künſte aus dieſer Erniedriaung herausreißt, und Anſtalten macht, ſie zu ihrem großen Zweke zu führen, ſo ſind auch die einzelen Bemühungen der beſten Künſtler, der Kunſt aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des ſchlechten Zuſtandes der Sachen iſt mancher Künſtler, der ſich gerne höher ſchwingen möchte, frey: aber durch ſeltene und einzele Bemühungen dafür richtet man wenig aus.

Der große Haufe der Künſtler kennet, nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu ſehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie ſoll aber das glüklichſte Genie, auf dieſes ſchwache Fundament geſtützt, ſich in die Höhe heben können? Woher ſoll es ſeinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Intereſſe gereizt, und ſo bleiben die herrlichſten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern, nicht mit kargerer Hand, als den Alten ausgetheilet hat, meiſt ungebraucht liegen.

*) S. Littletons Todtengeſpräche.

Würde

Würde der Künſtler nicht in das Cabinet des Regenten, wo dieſer nichts als ein Privatmann iſt, ſondern an den Thron gerufen, um dort einen eben ſo wichtigen Auftrag zu hören, als der iſt, der dem Feldherrn oder dem Verwalter der Gerechtigkeit, oder dem, der die allgemeine Landespolicey beſorget, gegeben wird; wären die Gelegenheiten, das Volk durch die ſchönen Künſte zum Gehorſam der Geſetze und zu jeder öffentlichen Tugend zu führen, in dem allgemeinen Plane des Geſetzgebers eingewebet; ſo würden ſich alle Kräfte des Genies entwikeln, um etwas Großes hervorzubringen; und alsdann würden wir auch wieder Werke ſehen, die die beſten Werke der Alten vermuthlich übertreffen würden. Dort öffnet ſich alſo der Weg, der zur Vollkommenheit der ſchönen Künſte führet. Will man große Künſtler haben, und wichtige Werke der Kunſt ſehen, ſo darf man nur Veranſtaltungen machen, daß ſolche Werke bey einem ganzen Volke aufſehen erweken können; daß der Künſtler von Genie Gelegenheit bekomme, ſich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den redlichen Staatsmann umgiebt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beyzutragen, iſt edeln Gemüthern eine hinlängliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzuſtrengen. Und darauf kommt es allein an, um große Künſtler zu haben.

Dieſes ſey über die Natur, die Beſtimmung und den Werth der ſchönen Künſte geſagt. Hieraus kann nun auch der Weg zu der wahren Theorie derſelben eröffnet werden. Sie entſteht aus der Auflöſung dieſer pſychologiſchen und politiſchen Aufgabe: „Wie iſt es anzufangen, daß der dem Menſchen angebohrne Hang zur Sinnlichkeit, zu Erhöhung ſeiner Sinnesart angewendet, und in beſondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderſtehlich zu ſeiner Pflicht zu reizen?“ In der Auflöſung dieſer Aufgabe findet der Künſtler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künſte immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es iſt hier der Ort nicht, dieſe Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt

Die Theorie der Sinnlichkeit iſt ohne Zweifel der ſchwerſte Theil der Philoſophie. Ein deutſcher Philoſoph hat zuerſt unternommen, ſie als einen neuen Theil der philoſophiſchen Wiſſenſchaften unter dem Namen Aeſthetik, zu bearbeiten. *) Es iſt zur Ehre der Nation zu wünſchen, daß ſie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht vermindere, daß ſie einem andern Lande die glükliche Ausführung einer ſo wichtigen Wiſſenſchaft überläßt, wodurch der Philoſophie der Weg zur völligen Herrſchaft über den Menſchen gezeiget wird.

So viel verſchiedene Wege in der Natur ſind den Menſchen durch ſinnliche Vorſtellungen zu erhöhen, ſo viel ſind auch Hauptzweige der Kunſt; und ſo vielerley Gattungen und Arten der äſthetiſchen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden, in ſo viel Nebenzweige theilet ſich jede Kunſt. Wir wollen verſuchen, ob nach dieſen Grundſätzen ein allgemeiner Stammbaum der ſchönen Künſte könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt iſt nur ein Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äußern Sinnen, aber er wird durch die verſchiedene Natur dieſer Sinnen vielfach. Eben dieſelbe Vorſtellung, oder derſelbe Gegenſtand ſcheinet ſeine Natur zu verändern, und iſt in ſeiner Kraft mehr oder weniger würkſam, nach Beſchaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nöthigſten

*) S. Artikel Aeſthetik.

thigſten Erläuterungen hierüber hab' ich an einem andern Orte gegeben.†)

Die höchſte Kraft auf die Seele, haben die niedrigern gröbern Sinnen, das Gefühl, der Geſchmak und der Geruch, aber dieſe Wege auf die Menſchen zu würken, ſind für die ſchönen Künſte unbrauchbar, weil ſie allein den thieriſchen Menſchen angehen. Wären die ſchönen Künſte Dienerinnen der Wolluſt, ſo müßten die vornehmſten Hauptzweige derſelben für dieſe drey Sinnen arbeiten, und die Kunſt, eine wolſchmekende Mahlzeit zuzurichten, oder Salben und wolriechende Waſſer zu machen, würde den erſten Plaz einnehmen. Aber die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menſchen erhöhet wird, iſt von edlerer Art; ſie muß uns nicht bloße Materie, ſondern Seel und Geiſt empfinden laſſen. Nur bey beſondern Gelegenheiten können die ſchönen Künſte vermittelſt der Einbildungskraft, die von gröbern Sinnen abhängenden Empfindungen, zu ihrem Vortheile anwenden, ohne es eben ſo grob zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung ſinnlicher Vergnügungen nur allzuviel gebaut hat.

Das Gehör iſt der erſte der Sinne, der Empfindungen, deren Urſprung und Urſachen wir zu erkennen vermögen, in unſre Seelen ſchiket. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenſchaftliche Aeuſſerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden, und erſt dieſe Art der Empfindung kann auf unſer Herz erhöhende Eindrüke machen. Da fängt alſo das Gebiete der ſchönen Künſte an. Die erſte und kräftigſte derſelben iſt die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die **Muſik**. Zwar würken auch die redenden Künſte auf das Ohr, aber ſeine Rührung iſt nicht ihr Hauptzwek. Ihr Gegenſtand iſt von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt: aber der Klang der Rede iſt eines der Nebenmittel, wodurch ſie ihren Vorſtellungen eine Beykraft, oder einen ſtärkern Nachdruk geben. Die Hauptkraft der redenden Künſte liegt nicht in dem Schalle, ſondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Geſicht, deſſen Eindrüke jenen an Stärke zwar weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit ſie übertreffen. Das Auge dringt ungleich weiter als das Ohr in das Reich der Geiſter herein; es kann beynahe alles, was in der Seele vorgeht, leſen. Das Schöne, das einen ſo vortheilhaften Eindruk auf die Seele macht, iſt ihm faſt in allen Geſtalten ſichtbar; *) aber es entdeket auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Geſichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menſchlichen Körpers leſen? Dieſen Weg zur Seele nehmen die **zeichnenden Künſte**, auf ſehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeiget werden.

Das Geſicht gränzet in vielen Stüken ſo nahe an das blos Geiſtige (intellecktuelle), daß die Natur ſelbſt keinen Mittelſinn zwiſchen dem Geſichte und den innern Vorſtellungen geleget hat; oft ſehen wir, wo wir blos zu denken glauben, ohne uns des Eindruks eines körperlichen Gefühls bewußt

†) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindung, gegen Ende des Abſchnitts, in welchem von den Empfindungen der äuſſern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieſer Theorie hierzu vieles angeführet werden, um das, was von der verſchiedenen Würkſamkeit der Sinnen zu merken iſt, verſtändlich oder einleuchtend zu machen, darum ſetze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgetragen wird, völlig faſſen will, die angeführte Stelle erſt nachſehe.

*) S. Artikel Kraft; Schön.

bewuſst zu ſeyn. Alſo iſt für die Künſte kein Sinn mehr übrig. Aber das menſchliche Genie, durch göttliche Vorſehung geleitet, hat ſich noch ein weit reichendes Mittel erdacht, in jeden Winkel der Seele hineinzudringen. Es hat Begriffe und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die ſich durch die Sinnen durchſchleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelſt des Gehörs oder des Geſichts, jede Vorſtellung in die Seele bringen, ohne daß dieſe Sinnen ſie verſtellen, oder ihr die ihrem Baue eigene Geſtalt geben. Weder in dem Klange eines Worts, noch in der Art, wie es durch die Schrift ſichtbar wird, liegt die Kraft ſeiner Bedeutung. Alſo iſt es etwas blos Geiſtiges in einer zufälligen körperlichen Geſtalt, um durch die Sinnen in die Seele zu dringen. Dieſes bewundrungswürdigen Mittels bedienen ſich die redenden Künſte. An äußerlicher Kraft ſtehen ſie den andern weit nach, weil ſie, wo es nicht zufälliger Weiſe geſchieht, daß ſie das Gehör erſchüttern, von der Rührung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber ſie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äußerer Kraft fehlet. Sie rühren alle Sayten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruk der Sinnen, ſelbſt der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen ſelbſt fühlbar machen.

Darum erſtrekt ſich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künſten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können ſie uns benachrichtigen. Von welcher Seite, mit welcher Art der Vorſtellung oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künſte allemal die Mittel dar. Dann haben ſie noch über die andern Künſte den Vortheil, daß man ſich vermittelſt der wunderbaren Zeichen, deren ſie ſich bedienen, jeder Vorſtellung auf das leichteſte und beſtimmteſte wieder erinnert. Darum ſind ſie zwar an Lebhaftigkeit der Vorſtellungen die ſchwächeſten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorſtellungen zu erweken, die wichtigſten. Dieſes ſind die drey urſprünglichen Gattungen der Künſte. Man hat aber Kunſtwerke ausgedacht, in welchen zwey oder drey Gattungen vereiniget werden. Im Tanze vereinigen ſich die Künſte, die durch Auge und Ohr zugleich rühren; in dem Geſange vereinigen ſich die redenden Künſte mit der Muſik, und in dem Schauſpiele können gar alle zugleich würken. Darum iſt das Schauſpiel die höchſte Erfindung der Kunſt, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menſchen zu erhöhen, das vollkommenſte werden. *)

Jede Kunſt hat wieder ihre vielfachen Nebenzweige, die vielleicht am füglichſten durch die Gattungen der darin behandelten äſthetiſchen Kräfte könnten beſtimmt werden. So giebt es beſondere Nebenzweige in jeder Kunſt, wo blos auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andere Abſicht haben, als den Geſchmak am Schönen zu ergötzen. In der Dichtkunſt artige Kleinigkeiten, in der Mahlerey Blumenſtüke, Landſchaften, die blos ſchön, ohne beſtimmten leidenſchaftlichen Charakter; in der Muſik Stüke, worin auſſer Harmonie und Rhythmus wenig Beſtimmtes zu merken iſt. Andre Nebenzweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künſten die unterrichtende Rede, das Lehrgedicht, eine Art der Aeſopiſchen Fabel und andere Arten. Noch andre Zweige bearbeiten fürnehmlich einen leidenſchaftlichen Stoff, und bringen Leidenſchaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und dieſe ſind allemal die wichtigſten.

Wie

*) S. Schauſpiele.

Digitized by Google

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, ſondern auch eine beſondre Gemüthsfaſſung und eine eigene Stimmung der Seele erfodert wird; ſo könnte man vielleicht in dieſer Stimmung, die der Künſtler zu glüklichem Fortgange ſeiner Arbeit nöthig hat, die Nebenzweige jeder der ſchönen Künſte mit ziemlicher Genauigkeit beſtimmen. Als ein Verſuch hiervon kann das angeſehen werden, was wir über die verſchiedenen Gattungen des Gedichtes geſagt haben. *)

Die äuſſerlichen Formen, unter denen die ſchönen Künſte ihre Werke zeigen, haben ſo viel Zufälliges und zum Theil Willkührliches, daß auch die beſtimmteſten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künſte nicht hinlänglich ſind, darüber etwas feſte zu ſetzen. Wer wird, um nur ein Beyſpiel anzuführen, alle Geſtalten beſtimmen, in denen ſich die Ode, oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß ſich in ſolchen Unterſuchungen vor Spitzfindigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künſtler keine Schranken vorſchreiben. **) Auf dieſe Weiſe kann man die ſchönen Künſte und ihre Zweige entdeken.

Das allgemeine Grundgeſetz, wornach der Künſtler ſein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieſes ſeyn, „daß das Werk, ſowol im Ganzen, als in ſeinen Theilen, ſich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhafteſten einpräge, um ſo viel möglich die innern Kräfte zu reizen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben.“ Dieſes kann nicht geſchehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geſchmaks hat. Der Mangel an dem, was zum Geſchmake gehört, iſt würklich der weſentlichſte Fehler eines Werks der Kunſt; aber nicht allemal der wichtigſte.

Der allgemeine Grundſatz für die Wahl der Materie iſt dieſer: Der Künſtler wähle Gegenſtände, die auf die Vorſtellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur dieſe verdienen uns ſtark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend ſeyn.

Man würde dieſen Grundſatz unrecht verſtehen, wenn man ihn ſo einſchränken wollte, daß die Kunſt keinen andern, als unmittelbar ſittlichen Stoff bearbeiten ſolle: er verbietet dem Künſtler nicht, eine Trinkſchaale, oder etwas dieſer Art zu bemahlen; ſondern befiehlt ihm nur, nichts darauf zu mahlen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruk, von welcher Art er ſey, mache.

Den wichtigſten Nutzen haben die Werke der Kunſt, die uns Begriffe, Vorſtellungen, Wahrheiten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unſer Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menſchen oder als Bürger an unſerm Werthe zu verlieren, nicht miſſen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht ſtatt haben, ſo hat der Künſtler ſchon genug gethan, wenn unſer Geſchmak am Schönen durch ſein Werk befeſtiget oder erhöhet wird. Der Mahler alſo, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den beſten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag ſo ausrichtete, daß die praktiſchen Begriffe, deren ich am meiſten bedarf, mir überall, wo ich hinſehe, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieſes nicht an, ſo iſt ſeine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenſtand etwas erblike, das meinen Geſchmak am Schönen beſtärkt oder erhöhet.

*) S. Artikel Gedicht 1 Th. S. 583. f. f.

**) S. Werke der Kunſt.

Digitized by Google

Hieraus erhellet auch, daß die ſchönen Künſte nicht nur auf guten Geſchmak, ſondern auch auf Vernunft, *auf gründliche Kenntniß* des ſittlichen *Menſchen*, und auf Redlichkeit, ſeine Talente auf das Beſte anzuwenden, gegründet ſeyen.

Kunſt; Künſtlich.

Man braucht dieſe Wörter ofte, um in den Werken des Geſchmaks dasjenige auszudrüken, was blos von der Ausübung der Kunſt abhängt, das iſt, was zur Darſtellung des Werks gehöret. An verſchiedenen Orten dieſes Werks iſt angemerkt worden, daß jedes Werk des Geſchmaks aus einem Urſtoff beſtehe, der einen von der Bearbeitung der Kunſt unabhänglichen Werth habe, und daß dieſer Urſtoff durch das, was die Kunſt daran thut, deſto tüchtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Würkung zu thun, die der Künſtler zur Abſicht hatte. Darum unterſcheidet man ſowol in dem Künſtler, als in ſeinem Werke die Natur von der Kunſt. Daß ein Menſch in ſeinem Kopfe Vorſtellungen bilde, die werth ſind andern mitgetheilt zu werden, iſt eine Würkung der Natur, oder des Genies; daß er aber dieſe Vorſtellungen durch Worte, oder andere Zeichen ſo an den Tag lege, wie es ſeyn muß, um andre am ſtärkſten zu rühren, iſt die Würkung der Kunſt.

Im Grund iſt ſie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man ſich vorſtellt, oder empfindet, auch andern Menſchen zu erkennen zu geben, oder es ſie empfinden zu laſſen. Man kann, ohne ein Mahler zu ſeyn, die fürtreflichſten Bilder in der Phantaſie entwerfen, und ſie im ſchönſten Licht und in den reizendſten Farben ſehen; aber nur die Kunſt kann ſolche Bilder äuſſerlich darſtellen. Darum werden zur Bildung eines Künſtlers zweyerley Dinge erfordert; Natur, oder welches hier gleichbedeutend iſt, Genie, das den Urſtoff des Werks innerlich bildet, und Kunſt, um denſelben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was blos der Kunſt zugehört, werden gewiſſe Naturgaben erfodert. Nicht jeder, der ſich eine gehörige Zeitlang in Darſtellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunſt erlernt hat, wird ein guter Künſtler. Um es zu werden, muß er auch das beſondere Kunſtgenie, das iſt, die Tüchtigkeit beſitzen, das, was zur Ausübung gehört, leicht und gründlich zu lernen. Ein Menſch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewiſſe Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhangen, leicht auszuüben. Dieſer hat alsdann ein Kunſtgenie.

Horaz ſagt: man habe die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frage auf jedes andre Werk der Kunſt anwenden) durch Natur, oder durch Kunſt ſchätzbar werde:

> Natura fieret laudabile carmen an arte
> Quæſitum eſt.

Er antwortet darauf, daß beydes zuſammen kommen müſſe; eine Entſcheidung, die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trifft oft Werke der Kunſt an, wo nur Kunſt, andre, wo nur Natur herrſcht; aber ſolche Werke ſind nie vollkommen. Man kann eine Menge holländiſcher Mahler nennen, die die Kunſt in einem hohen Grad der Vollkommenheit beſeſſen haben, denen aber die Natur, das Genie große Vorſtellungen in der Phantaſie zu bilden, verſagt hat. Ihre Werke ſind als bloße Kunſtſachen vollkommen; dienen aber weiter zu nichts, als zur Bewunderung der Kunſt. Im Gegentheil ſieht man auch ofte Dichter und Tonſetzer, die das Genie haben, fürtrefliche Gedanken zu bilden,

ob

ob es ihnen gleich an der Kunſt fehlet, ſie vollkommen auszudrüken; ihr Ausdruk iſt unharmoniſch und hart.

Werke, an denen ſich die Kunſt in einem beträchtlichen Grad zeiget, darin man aber die Natur vermißt, werden blos künſtliche Werke genannt. Sie können gefallen; denn es iſt doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunſtregeln zu handeln. So hat man Urſache ein Blumen- oder Fruchtſtük, das der Mahler blos nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn es das Urbild vollkommen ausdrükt. Zu dieſer vollkommenen Darſtellung eines in der Natur vorhandenen Gegenſtandes gelanget doch kein Künſtler blos durch Befolgung der Kunſtregeln; er muß nothwendig das Genie ſeiner Kunſt beſitzen.

Es giebt auch Werke, die ſo blos Kunſt ſind, daß auch nicht einmal das beſondere Künſtlergenie dazu erfordert wird; die blos durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Menſch lernen kann, ihre Würklichkeit erlangen. So iſt eine nach allen Regeln der Perſpektiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Dieſe kann jeder Menſch machen, der ſich die Mühe giebt, die Regeln genau zu lernen, und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterſte Claſſe der Kunſtwerke aus; oder vielmehr gehören ſie gar nicht mehr zu den Werken der ſchönen Künſte, weil ſie blos mechaniſch ſind. Die ſchönen Künſte erkennen eigentlich nur die Werke für die ihrigen, deren bloße Darſtellung oder Bearbeitung, Genie und Geſchmak erfodert, weil ſie nicht nach beſtimmten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geſchmak ein guter Coloriſte werden.

Bey Vergleichung der Natur und der Kunſt kann man bemerken, daß dasjenige, was man blos der Natur zuſchreibt, ſich in einem Werke findet, ohne daß der Grund, warum es da iſt, erkennt wird; die Kunſt aber handelt aus Ueberlegung, und erkennet die Gründe, nach denen ſie handelt. Der Künſtler, der in dem Feuer der Begeiſterung ſeine Arbeit entwirft, findet jeden einzelen Theil des Werks, ohne ihn lange zu ſuchen; die Gedanken drängen ſich in ſeinem Kopf und biethen ſich an Ort und Stelle von ſelbſt dar; *) der Entwurf wird fertig und iſt ofte fürtrefflich, ohne daß der Künſtler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dieß iſt Natur.

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung ſeinen Entwurf wieder betrachtet; wenn er die Beſchaffenheit des Ganzen und der einzelen Theile überlegt und dabey findet, daß dieſes oder jenes aus ihm bewußten Gründen anders ſeyn müßte, um dem Werk eine grössere Vollkommenheit zu geben, und dieſem zufolge die Aenderung macht; ſo iſt dieſes Kunſt. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künſtler mit ſeinem Genie verbindet, je leichter entdeket er die Mängel des blos durch Genie entworfenen Werks. Alſo giebt die Kunſt ihm die wahre Vollkommenheit, auch ſchon ohne Rükſicht auf ſeine äuſſerliche Darſtellung. Das Gemählde, das nur noch in der Phantaſie des Mahlers liegt, hat ſchon die Würkungen der Kunſt erfahren, wenn Theile darin ſind, die er aus Ueberlegung und Bewußtſeyn gewiſſer Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieſes Verfahren der Kunſt giebt man die Regel, daß es ſo viel wie möglich müſſe verſtekt werden. Dieß heißt ſo viel, als: daß die durch Kunſt in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern den Charakter und das Anſehen der Natur haben müſſen. Diejenigen, welche das Werk betrachten, müſſen das, was die Kunſt darin gethan hat, von dem andern nicht

*) S. Begeiſterung.

nicht unterſcheiden können, ſie müſſen nirgend den Künſtler erbliken, damit die Aufmerkſamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in dieſem Falle thut es ſeine volle Würkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir blos ſeine Geſtalt, ſeine Stellung, ſein Leiden und die äuſſerſte Beſtrebung ſeiner Kräfte erbliken. Sollten wir bey dem Anblik dieſes Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künſtlers, ſeine mühesamen Veranſtaltungen, jeden Theil dieſes wunderbaren Werks im Marmor darzuſtellen, gewahr werden; ſo würde die Aufmerkſamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß deſſelben durch Nebenvorſtellungen geſtöhrt werden. Horaz ſagt von den Erdichtungen, ſie müſſen der Wahrheit ſo nahe kommen, als möglich: ficta ſint proxima veris; und ſo muß man von dem, was die Kunſt thut, ſagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzoſen nennen gewiſſe Wörter in gekünſtelten Verſen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, ſondern blos da ſind, um dem Vers ſeine mechaniſche Vollkommenheit zu geben, des cheuilles; Nägel, um den Vers zuſammen zu halten. Dergleichen Nägel und andere zum Gerüſte des Kunſtgebäudes gehörigen Dinge hat zwar jeder Künſtler zu ſeiner Arbeit nöthig; aber in dem vollendeten Werke muß alle Spuhr derſelben ausgelöſcht ſeyn. Dieſes iſt öfte ſehr ſchwer: darum ſagt man, es ſey die gröſte Kunſt, die Kunſt zu verbergen. Dieſes hat ſelbſt Virgil in der Aeneis nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen Ilias wird man ſchwerlich irgendwo die Kunſt des Dichters entdeken. Ueberall ſieht man nur die Gegenſtände, die er mahlt, und hört nur die Perſonen, die er redend einführt. So wird man ſelten in dem wunderbaren Colorit eines Titians oder van Dyks die Spuhr der Kunſt gewahr, die man in Rembrandts Stüken faſt überall entdekt.

Nirgend iſt es wichtiger die Kunſt zu verbergen, als im Drama und beſonders in der Vorſtellung deſſelben; und doch wird auch von ſehr guten Dichtern und Schauſpielern nur gar zu ofte gegen eine ſo weſentliche Regel gefehlet. Doch hiervon wird an einem andern Orte ausführlicher geſprochen werden. *)

Bisweilen trifft man Werke der Kunſt an, die ſo ganz Kunſt ſind, daß man die Natur darin vermißt. Man fühlt die Mühe und (wenn dieſes zu ſagen erlaubt iſt) riecht beynahe den Schweiß, den es dem Künſtler ausgetrieben hat. Man ſieht gleichſam das Recept, das er vor ſich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zuſammen zu ſetzen. Dieſes begegnet den Künſtlern ohne Genie, die blos die Regeln ſtudirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterſtüzt werden. Anſtatt der Begeiſterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter, die ſie ausgeſtanden, die Theile des Werks zuſammen zu bringen.

Der beſte Rath, den man dem Künſtler geben kann, den Zwang der Kunſt zu verſteken, iſt dieſer: daß er zum Entwurf ſeines Werks die Stunde der Begeiſterung erwarte, und zur Ausarbeitung deſſelben ſich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar ofte macht die Eil, daß man ſich mit der Kunſt aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

Kunſtgriff.

(Schöne Künſte.)

Ein feines Mittel den Zwek zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig ſcheinende Unvoll-

*) Im Artikel Natur.

Unvollkommenheit zuzulaſſen. Bey Verfertigung eines Werks von Geſchmak können ſich Schwierigkeiten von verſchiedener Art zeigen, die ſich nicht alle beſchreiben laſſen; daher ſind auch die Kunſtgriffe mannichfaltig. Der Künſtler, dem es an Genie und Schlauigkeit fehlt, Kunſtgriffe zu erfinden, wird ſelten glüklich ſeyn. Eigentlich ſind die Kunſtgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunſt entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weiſe in einen Fehler führen würde. Daher es zwey Hauptarten der Kunſtgriffe giebt, ſolche, die durch ungewöhnliche Wege forthelfen, und ſolche, wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der erſten Art iſt der Kunſtgriff des Virgils, das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für ſie aufs höchſte treiben, aber geradezu konnte er ſie nicht unglüklicher machen, als ſie nach unſrer Empfindung ſchon war. Daher bedient er ſich eines Kunſtgriffs, daß er die Polyxena, deren Unglük das größte iſt, was man erdenken kann, gegen ſie als glüklich vorſtellt.

O felix una ante alias Priameia virgo
Hoſtilem ad tumulum Troiæ ſub mœnibus altis
Juſſa mori. *)

Auf dieſe Weiſe hat auch Homer den Achilles auſſerdem, was er geradezu großes von ſeinem Heldenmuth ſagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Größten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten ſo gelobte Kunſtgriff des Timanthes, der in dem Gemählde der Aufopferung der Jphigenia, den Menelaus das Geſicht unter dem Mantel verbergen laſſen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Geſichtern ſchon erſchöpft hatte. **) Auf dieſe Weiſe verfahren die Mahler: wenn ſie das Licht nicht höher treiben können, und doch ein höheres Licht nöthig haben; ſo verdunkeln ſie das übrige und erhalten dadurch eine Erhöhung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

Als ein Beyſpiel eines Kunſtgriffs der andern Gattung, kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenſchaft dieſer Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne die Wahrſcheinlichkeit zu beleidigen. Er ſetzt voraus, daß ſie ſich vorgenommen habe, ihr Geheimniß mit ſich ins Grabe zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden ſchließen müſſen, daß ſie einen großen Haß gegen ihren Stiefſohn Hippolitus habe. Daher ſagt die Hofmeiſterin ganz natürlich, du wirſt durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrſchen wird; ſie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolitus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weiſe, was ſie für ihn fühlt. Hiebey hat Euripides den Kunſtgriff gebraucht, wodurch Ereſiſtratus den Grund der Krankheit des Antiochus, des Seleuci Sohn, entdekt hat. *)

Der dramatiſche Dichter hat vornehmliche ſolche Kunſtgriffe nöthig, um die Auflöſung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatiſche Kunſt ſehr vortheilhaft ſeyn, wenn ſich jemand die Mühe gäbe, aus den beſten Werken die Kunſtgriffe zu ſammlen und deutlich an den Tag zu legen. Jn der Muſik ſind die enharmoniſchen Rükungen eigentliche Kunſtgriffe, um ſchnell aus einem Ton in einen ganz entgegenen herüber zu gehen. **) Die Mahlerey hat mancherley Kunſtgriffe, die Haltung

*) Æn. III. 321.

**) S. Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. c. 10.

*) S. Plut. im Leben des Demetrius.

**) S. Enharmoniſch.

tung und Harmonie hervorzubringen.

Die wahren Kunſtgriffe ſind allemal *ein* Werk des Genies, und nicht der *eigentlichen* Kunſt, die ihre Erfindung nur erleichtert, indem ſie die Anwendung und den Gebrauch deſſen, was das Genie entwirft, möglich macht.

Künſtler.

Die Schilderung eines vollkommenen Künſtlers iſt ein ſo ſchweres Werk, daß dieſer Artikel einen bloßen Verſuch enthält, die Umriſſe zu dieſem Gemählde zu entwerfen, deſſen völlige Ausführung nur von einer Meiſterhand zu erwarten iſt.

Das Wichtigſte, was zu Bildung eines vollkommenen Künſtlers gehört, muß die Natur geben, ſein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwikeln, und dann müſſen noch von auſſen zufällige Veranlaſſungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die ſchönen Künſte für das Gefühl arbeiten, und eine lebhafte Rührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenſtände zu ihrem Augenmerk haben; ſo ſcheinet eine vorzüglich ſtarke Empfindſamkeit der Seele, die erſte Anlage zu dem Genie des Künſtlers zu ſeyn. Wer nicht ſelbſt lebhaft fühlet, wird ſchwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erweken können. Ein Werk der ſchönen Kunſt iſt im Grunde nichts anders, als die äuſſere Darſtellung eines Gegenſtandes, der den Künſtler ſehr lebhaft gerühret hat. Nur das, was wir ſelbſt mit voller Kraft in uns fühlen, ſind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrüken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er ſelbſt erſt weinen ſoll, wenn er unſre Thränen will fließen ſehen, läßt ſich auf jedes Werk der Kunſt anwenden. Alles, was wir durch die Kunſt empfinden ſollen, muß vorher von dem Künſtler empfunden werden.

Darum kann er als ein Menſch angeſehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, ſeine Empfindung, nach Maßgebung der Kunſt, auf die er ſich gelegt hat, an den Tag zu legen: Redner und Dichter durch die Rede, der Tonſetzer durch unartikulirte Töne. Die Menſchen alſo, die ſtärker, als andre, von äſthetiſchen Gegenſtänden gerührt werden, beſitzen die erſte Anlage zur Kunſt.

Wir würden zu weit von dem Weg, der hier zu betreten iſt, abgeführt werden, wenn wir uns in eine genaue pſychologiſche Betrachtung dieſer lebhaften Empfindſamkeit einlaſſen wollten. Wir müſſen uns auf das einſchränken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie ſetzet ſcharfe und feine Sinnen voraus. Wer ſchwach höret, wird weniger von leidenſchaftlichen Tönen gerühret, als der, der ein feines Ohr hat, und ſo iſt es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künſtler ſchon in dem Bau der Gliedmaſſen des Körpers. Dazu muß eine ſehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch dieſe bekommen die ſinnlichen Eindrüke, wenn der Gegenſtand, von dem ſie abhängen, auch nicht vorhanden iſt, eine Lebhaftigkeit, als ob ſie durch ein körperliches Gefühl wären erwekt worden. Der Mahler ſieht ſeinen abweſenden Gegenſtand, als ob er würklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand geſetzt, ihn zu mahlen. *)

Ferner wird dieſe Empfindſamkeit des Künſtlers durch eine lebhafte Dichtungskraft unterſtützt. Menſchen, deren Genie auf die deutliche Entwiklung der Vorſtellungen geht, abſtrakte

*) S. Einbildungskraft.

abſtrakte Köpfe, die den Gegenſtänden der Erkenntniß alles Körperliche benehmen, um blos mit dem Auge des Verſtandes das Einfache darin zu faſſen, ſind zu ſtrengen Wiſſenſchaften aufgelegt: zu den ſchönen Künſten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfodert. Dieſer macht, daß wir uns das Abſtrakte in körperlichen Formen vorſtellen, daß wir ſichtbare Geſtalten bilden, in denen wir das Abſtrakte ſehen. Je mehr Fertigkeit ein Menſch in dieſer Kraft zu dichten hat, je lebhafter würken die von Sinnlichkeit entfernten Vorſtellungen auf ihn. Darum iſt jeder Künſtler ein Dichter; die vornehmſte Kraft ſeines Genies wird angewendet, die Vorſtellungen des Geiſtes in körperliche Formen zu bilden. Dieſer Hang zeiget ſich nirgend deutlicher, als bey den Künſtlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andre, abſtrakte Vorſtellungen mit Sinnlichkeit bekleiden; weil ſie mehr, als andre Künſtler, mit ſolchen Vorſtellungen zu thun haben. Daher kommt die poetiſche Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Weſen iſt, und die ſelbſt dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand iſt.

Es iſt ebenfalls eine Würkung dieſer Dichtungskraft, und dieſes Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Unmaterielle und Geiſtliche in der Materie entdeket, welches eine vorzügliche Gabe des Künſtlers iſt; daß man in bloßer Miſchung todter Farben Sanftmuth oder Strengigkeit fühlet. Daß man in blos körperlichen Formen, in der ſchlanken Geſtalt eines Menſchen, in der Bildung einer Blume, ſelbſt in der Anordnung der lebloſeſten Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geiſtliches, oder ſittliches, oder leidenſchaftliches entdeket, iſt eine Würkung dieſer Sinnlichkeit; wie wenn Hagedorn zu einer Schönen ſagt:

Erkenne dich im Bilde,
Von dieſer Flur.
Sey ſtets wie dies Gefilde
Schön durch Natur,
Erwünſchter, als der Morgen,
Hold wie ſein Strahl,
So frey von Stolz und Sorgen,
Wie dieſes Thal.

In dieſer Empfindſamkeit, die wir für die Grundlage des Künſtlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künſtler ſo nothwendigen Begeiſterung. Dieſe bringet die ſchönſten Früchte hervor, und trägt, wie ſchon anderswo bemerkt worden iſt,*) das meiſte zur Erfindung und lebhaften Darſtellung der Sachen bey, indem die Seele des Künſtlers durch die Stärke der Empfindſamkeit in einen hohen Grad der Würkſamkeit geſetzt wird.

Aber mit dieſer Anlage zum Kunſtgenie muß ein reiner Geſchmak an dem Schönen verbunden ſeyn, der die Sinnlichkeit des Künſtlers vor Ausſchweifungen bewahre. Denn nichts iſt ausſchweifender und zügelloſer, als eine ſich ſelbſt überlaſſene lebhafte Einbildungskraft. Der Künſtler iſt einigermaaßen als ein Menſch anzuſehen der wachend träumet, und der mit Vernunft raſet; wenn ihn dieſe verläßt, geräth er in abentheuerliche Ausſchweifungen.

Wie ein Menſch, der es in der ſchönen Tanzkunſt zu einer gewiſſen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf ſeine Bewegungen nicht Acht hat, und ſelbſt in dem größten Feuer der Thätigkeit, da er ſich ſelbſt vergißt, noch immer angenehmere und beſſer gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, ſo wird auch ein Künſtler, deſſen Geſchmak am Schönen einmal feſtgeſetzt iſt, in dem größten Feuer der Begeiſterung, ſich nie ſo weit vergeſſen, daß er ſich gänzlich

*) S. Begeiſterung.

Digitized by Google

gänzlich vom Schönen entfernt. Dieſer Geſchmak muß die Phantaſie überhaupt immer begleiten, damit die Vorſtellungen des Künſtlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der ſie angenehm, eindringend und auch der äuſſerlichen Form nach intereſſant macht. *) Dieſe ſchätzbare Gabe iſt nicht allemal mit der lebhaften Empfindſamkeit verbunden, ſie muß als eine beſondere, für ſich ſelbſt beſtehende Eigenſchaft angeſehen werden.

Dieſe beyden Eigenſchaften verbunden können ſchon einen feinen Künſtler bilden; aber der große Künſtler, deſſen Werke von Wichtigkeit ſeyn ſollen, muß noch andere Gaben beſitzen. Der beſte Blumen-Mahler iſt darum noch nicht ein großer Mahler, und der in der Dichtkunſt die artigſten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann ſich darum nicht auf die Bank ſetzen, wo Homer, Sophokles oder Horaz ſitzen. **) Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntniß deſſelben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen. ***) Nur der ſtarke Denker, der zugleich überall das Gute ſucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchſte Int.eſſe haben, bildet und bearbeitet in ſeinem Geiſte Gegenſtände, die den ſchönen Künſten ihren größten Werth geben. Horaz ſagt, der ſey der vollkommene Künſtler, der das Nützliche in das Angenehme miſcht; aber es iſt dem höchſten Zwek der Künſte gemäßer, dieſen Satz umzukehren, und den für den wahren Künſtler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche miſcht. Soll aber das Nützliche die Grundlage der beſten Werke der Kunſt ſeyn, ſo muß der Künſtler einen vorzüglichen Geſchmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es iſt nicht die Sinnlichkeit mit dem Geſchmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles und Phidias und Raphael in der Reyhe der Künſtler den erſten Rang behaupten; dieſen erwarben ſie ſich dadurch, daß ſie mit jenen Gaben die Liebe zur Vollkommenheit verbunden haben. Wer an Geiſt und Gemüth ein großer Mann iſt, wer eine ſtarke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieſer Größe noch jene ſinnliche Empfindſamkeit und den Geſchmak am Schönen hat, der iſt auch der große Künſtler.

Alſo müſſen faſt alle großen Gaben des Geiſtes und Herzens zuſammenkommen, um das große Kunſtgenie zu bilden. Deswegen darf man ſich nicht wundern, daß die Künſtler vom erſten Range in ſo kleiner Anzahl ſind, und nur von Zeit zu Zeit erſcheinen.

Und doch iſt es mit dieſen Talenten noch nicht ausgerichtet; ſie machen den Künſtler fähig, den Stoff zu ſeinem Werk in ſeiner eigenen Vorſtellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden ſind. Dieſe bekommt er blos aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menſchlichen Angelegenheiten. Das gröſte Kunſtgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, ſo lange es ihm an dieſer Erfahrung und Kenntnis der Welt fehlet. Zur Beredſamkeit iſt es nicht genug, das Genie des Demoſthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieſes Genie an wichtigen Gegenſtänden zu verſuchen.

Die Talente ſind alſo einigermaaſſen todte Kräfte, ſo lange der Kopf des Künſtlers leer an Vorſtellungen iſt, die ſein Genie bearbeiten kann. Alſo muß auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechiſchen Künſtler alle andern übertroffen haben, kommt nicht von ihrem gröſſern Genie her, ſondern von dieſem Zufälligen; weil ſie mehr Gelegenheit, als andre

*) S. Schön.

**) S. Klein.

***) S. Kraft.

andre gehabt haben, groſſe Dinge zu ſehen. *) Ein Jüngling, von dem beſten poetiſchen Genie, der in der Unwiſſenheit über Menſchen und menſchliche Angelegenheiten aufgewachſen iſt, findet in der ganzen Maſſe ſeiner Vorſtellungen nichts, das ihn intereſſirt, bis das Gefühl der Freundſchaft oder der Liebe in ihm rege wird; und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird alſo auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeuſſerung der Freundſchaft; ein Trinklied, oder etwas von dieſer Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem gröſſten Genie zur Kunſt ein Blumen oder Landſchaftsmahler geblieben ſeyn, weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, gröſſere Gegenſtände zu bearbeiten? Wenn alſo die Natur einem Menſchen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künſtlers gehöret, ſo muß auch das Glük ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menſchen von mehreren intereſſanten Seiten hat ſehen können. Erſt alsdann beſitzt er alles was nöthig iſt, ein wichtiges Werk der Kunſt in ſeinem Kopfe zu entwerfen.

Die pſychologiſche Kenntniß des Menſchen, der faſt unerforſchlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunſt vollenden. Es iſt unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade iſt, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforſchen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommene Künſtler alle kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zwek führet.

Ariſtoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenſchaften geſchrieben, daraus ſie lernen ſollten, wie jeder beyzukommen ſey. Dieß iſt noch der leichteſte Theil der pſychologiſchen Kenntniſſe des großen Künſtlers. Die Einbildungskraft thut bey den Leidenſchaften das Meiſte. Wer ihre wundervolle Würkungen kennte, müßte dieſe völlig in ſeiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil iſt die Pſychologie unvollkommener, als in dieſem. Hier iſt den Philoſophen ein weites und wenig angebautes Feld zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibnitz und Wolff haben den Eingang zu dieſen Feldern eröffnet. Deutſchlands Philoſophen! euch kommt es zu, hineinzugehen, und es zu bearbeiten; dem Menſchen überhaupt die wichtigſte Eigenſchaft einer Seele und dem Künſtler das fürnehmſte Werkzeug, die Gemüther zu lernen, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung deſſelben erfodern eine gute Erfindungskraft; ein Genie zu Erreichung jeder Abſicht die eigentlichſten Mittel zu erfinden. Der Künſtler iſt ein Mann, der die Mittel, das menſchliche Gemüth zu lenken, in ſeiner Gewalt haben muß. Dazu iſt es noch nicht hinlänglich, daß er den Menſchen kennt; er muß das glükliche Genie beſitzen, den zur Führung der Menſchen nöthigen Darſtellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannichfaltigen Geſtalten, die die Gedanken der Menſchen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigſte zu finden, und auszudrüken im Stande ſeyn. Was Virgil von einem großen Redner ſagt: regit dictis animos et pectora mulcet, *) das muß jeder Künſtler in ſeiner Art zu thun im Stande ſeyn. Dazu wird aber unſtreitig ein Genie von der erſten Gröſſe erfodert. Darum verkennen die, welche dem

Künſt-

*) S. die Alten.

*) Er lenkt die Gemüther durch ſein Zureden, und beſänftiget die Wuth der Leidenſchaft.

Digitized by Google

Künſtler ſeinen Rang neben dem Handwerksmann anweiſen, die Natur und den Zwek der Künſte gänzlich. Nur wahrhaftig große Geiſter können große Künſtler ſeyn.

Zu dieſen Gaben, Fähigkeiten und Kenntniſſen muß nun noch das eigentliche Studium der Kunſt, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunſt trägt vielleicht zu Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen iſt eine beſtändige und tägliche Uebung dem Künſtler höchſt nöthig. Darum iſt die Maxime, die man dem Apelles zuſchreibt, keinen Tag ohne einige Striche zu machen, vorbey gehen zu laſſen, ſehr gut. Man wird in der Geſchichte der Künſtler faſt durchgehends finden, daß vorzüglich große Künſtler auch die größte Arbeitſamkeit gehabt haben. Mit dieſer Arbeitſamkeit und täglichen Uebung in dem Mechaniſchen der Kunſt, muß auch ein anhaltendes Studium der beſten Kunſtwerke verbunden werden. Dieſes hilft dem Genie am meiſten zu ſeiner völligen Entwiklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beſtändige Uebung deſſelben iſt. *)

Dem Künſtler iſt zu rathen, daß er ſeinen Ruhm nicht auf ſeine Talente, ſondern auf den edlen und großen Gebrauch derſelben ſtüze. Er kann, wie wir anderswo **) deutlich gezeiget haben, ſeiner Nation die wichtigſten Dienſte leiſten, die von menſchlichen Gaben zu erwarten ſind. Er kann ſich ſo viel Ehre erwerben, als der Feldherr, oder als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menſchen erleuchtende Philoſoph. Weh ihm, wenn er ſich ſelbſt durch unbedeutende, oder gar niedrige Werke, dieſer Ehre beraubet!

*) S. Studium.

**) Im Artikel Künſte.

Kunſtrichter.

Dieſer Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der auſſer den Talenten und Kenntniſſen des Kenners, wovon an ſeinem Orte geſprochen worden, *) auch noch alle Kenntniſſe des Künſtlers beſitzet, dem es alſo, um ein Künſtler zu ſeyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlet. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunſtwerks; aber überdem weiß er noch wie der Künſtler zum Zwek gekommen iſt: er kennet alle Mittel, ein Werk vollkommen zu machen, und entdeket die nächſten Urſachen der Unvollkommenheit deſſelben. Sein Urtheil geht nicht blos auf die Erfindung, Anlage und die Würkung eines Werks, ſondern auf alles, was zum Mechaniſchen der Kunſt gehört, und er kennet auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum iſt er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunſtwerks gehöret, und der beſte Rathgeber des Künſtlers; da der Kenner blos dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich als ein Kunſtrichter auftreten will, muß ſowol den Kenner als den Künſtler zurechte weiſen können. Wenn jener mehr verlanget, als von der Kunſt zu erwarten iſt, muß er ihm ſagen, warum ſeine Erwartung nicht kann befriediget werden, und wenn dieſer gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Mangel liegt, und durch was für Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntniſſe zu einem wahren Kunſtrichter gehören, ſo wird man leicht begreifen, daß er eben ſo ſelten als ein guter Künſtler ſeyn müſſe.

Es iſt wahr, die Künſte ſind ohne Hülfe der Kunſtrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit geſtiegen.

*) S. Künſtler.

Digitized by Google

gen. Aber dieſes beweiſet nicht, daß im Reiche der Künſte der Kunſtrichter eine überflüßige Perſon ſey. Der Geiſt des Menſchen hat von der Natur einen keine Gränzen kennenden Trieb, nach immer höher ſteigender Vollkommenheit, zum Geſchenke bekommen. Wer wird ſich alſo unterſtehen ihm Schranken zu ſetzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit ſieht, kann niemand ſagen, daß er über Kräfte der Kunſt reiche.

Doch kann auch dieſes nicht geläugnet werden, daß die Künſte meiſtentheils ihrem Verfall am nächſten geweſen, wenn die Critik und die Menge der Kunſtrichter aufs höchſte geſtiegen ſind. Die griechiſchen Dichter, die ſpäter als Ariſtoteles gelebt haben, ſcheinen weit unter denen zu ſeyn, die vor dieſem Kunſtrichter geweſen ſind. Und wer wird ſich getrauen zu behaupten, daß die lateiniſche Dichtkunſt nach Horaz, oder die franzöſiſche nach Boileau höher geſtiegen ſey, nachdem dieſe Kunſtrichter das Licht der Critik haben ſcheinen laſſen?

Aber dieſes beweiſt nichts gegen die Critik. Die fürtrefflichen Werke der Kunſt mögen immer älter als ſie ſeyn, ſo wie die edelſten Thaten der philoſophiſchen Kenntniß der Sittenlehre können vorhergegangen ſeyn. Man hat große Heerführer und große Kriegesthaten geſehen, ehe man über die Kriegeskunſt geſchrieben hat, und vor der Philoſophie gab es große Philoſophen. Dieſes beweiſt blos, daß die Beſtrebungen des Genies nicht von Theorien und Unterſuchungen abhangen, ſondern ganz andere Veranlaſſungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die helleſte Critik nicht erſetzt werden; und wenn auch dieſes vorhanden iſt, ſo wird es nicht durch Kenntniß der Regeln, ſondern durch innerliche Triebe, die von irgend einer Nothwendigkeit herkommen, in Würkſamkeit geſetzt. Der Menſch, dem die Natur alles gegeben hat, ſinnreich und erfinderiſch zu werden, wird es doch erſt dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibet, ſeine Kräfte zuſammen zu nehmen. Dieſe Beſtrebung entſteht freylich nicht aus der Critik. Schon Aeſchylus hat angemerkt, daß die Nothwendigkeit, und nicht die Kenntniß der Kunſt dem Genie ſeine Stärke giebt. *) Aber dieſe Kräfte haben eine Lenkung nöthig, um den nächſten Weg einzuſchlagen, der zum Zwek führet.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunſtrichter entſtehen können, als bis große Künſtler geweſen ſind. Denn aus Betrachtung der Kunſtwerke entſtehet die Critik. Daß aber die Künſte fallen, nachdem die Critik das Haupt empor hebt, muß von zufälligen Urſachen herkommen. Denn in der deutlichen Kenntniß der Kunſt kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen.

Freylich kann eine falſche und ſpitzfindige Critik den Künſten ſelbſt ſehr ſchädlich werden, wie eine ſpitzfindige Moral einen ſehr ſchlimmen Einfluß auf die Sitten haben kann. Es iſt tauſendmal beſſer, daß die Menſchen von gutem ſittlichen Gefühl nach ihren natürlichen und unverdorbenen Empfindungen, als nach Grundſätzen und Lehren einer ſophiſtiſchen Sittenlehre handeln. Und in dieſem Falle ſind auch Künſtler von gutem natürlichen Genie in Beziehung auf eine ſpitzfindige Critik. Nur ſo lange als ſie aus ächten Grundſätzen, ohne Zwang und Sophiſterey natürliche Folgen zieht, wird ſie unfehlbar dem Genie der Künſtler nützlich werden.

Aber ſie iſt der Gefahr auszuarten, und den Künſten zu ſchaden, ausgeſetzt; ſo bald ſie zu einem gewiſſen Grad

*) Τεχνη δ᾽ ἀναγκης ἀσθενεστερα μακρῳ Prometh. v. 513.

Digitized by Google

Grad des Flors und äuſſerlichen Anſehens geſtiegen iſt. Die erſten Kunſtrichter wiedmeten ihr Nachdenken der Theorie der Künſte, weil die Natur ihnen das beſondere Genie zu Unterſuchungen dieſer Art gegeben hatte: was ſie bemerkten und entdekten, hatte das Gepräge der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollſtändig genug war. Nachdem einmal die Critik durch dergleichen Bemerkungen mit Sätzen ſo weit bereichert worden, daß es der Mühe werth war, ſie in ein Syſtem zu ſammeln; ſo wurde ſie zu einer Wiſſenſchaft, die nun auch mittelmäßigen und ſeichten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, ſondern auch bloße Liebhaber ohne Talente wiedmeten ihr ihre Zeit. Dieſe bildeten ſich ein, man könne ſie lernen, weil die Kunſtſprache, und die einmal in die Wiſſenſchaft aufgenommenen Sätze ſich leicht ins Gedächtniß faſſen laſſen. Was alſo im Anfange die Frucht des wahren Genies war, wurde nun zur Modewiſſenſchaft, auf welche ſich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder ſeichte Kopf, der ſie ohne Verſtand blos durch das Gedächtniß gefaßt hatte, verſuchte ſie mit ſeinen eigenen Sätzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und ſo wurde die Critik zuletzt zu einem Gewäſche, in welchem man nur mit großer Mühe die von den wahren Kunſtrichtern gemachten Entdekungen noch wahrnehmen konnte. Wenn nun zugleich auch Menſchen ohne natürlichen Beruf ſich auf die Künſte legen; ſo glauben ſie dieſelben aus den Theorien erlernen zu können: und ſo werden Künſte und Critik zugleich verdorben. Dieſes Schikſal haben unter den Griechen die Rhetorik und zugleich die Beredſamkeit gehabt. Ariſtoteles, der als ein Mann von Genie über dieſe Kunſt geſchrieben hatte, bekam tauſend Nachfolger ohne Genie, welche nach und nach die Theorie der Kunſt in einen beynahe leeren Wortkram verwandelten: ſo daß man zuletzt in einem einzigen Worte aus der Ilias acht verſchiedene rhetoriſche Figuren entdekte, deren jede ihren beſondern Namen hatte. Und nun gab es auch ſchwache Köpfe, die aus den Rhetoriken die Beredſamkeit erlernen wollten. Auf dieſe Weiſe mußte die Kunſt durch die Critik zu Grunde gehen. Dieſes Schikſal haben die ſchönen Künſte mit den Wiſſenſchaften gemein: ſo iſt es der Logik, der Metaphyſik, der Sittenlehre, und überhaupt der ganzen Philoſophie gegangen. Die ſchätzbareſten Erfindungen des menſchlichen Genies werden allmählig verdorben, nachdem ſie ſo weit gekommen ſind, daß ſie durch ihren äuſſerlichen Glanz die eitele Ehrſucht ſchwacher Köpfe reizen. Dieſe wollen denn das ihrige auch dazu beytragen; da es ihnen aber an Genie fehlt, ſo beſteht ihr Beytrag in einem leeren Wortgepränge und einer Menge willkührlicher und ſophiſtiſcher Sätze, die ſie für Wahrheiten ausgeben; und ſo fällt die ganze Erfindung in eine finſtere Barbarey. Der, welcher zuerſt auf die Gedanken gekommen iſt, einen wilden Baum durch Verpflanzung in beſſern Boden, durch Wartung und durch Beſchneiden zu verbeſſern, war ein Mann von Genie, der Erfinder der Pflanzkunſt; der aber, der endlich, um auch etwas Neues in dieſer Kunſt zu erfinden, den kindiſchen Einfall gehabt, dem Baume durch Beſchneiden die Form einer Säule, oder eines Thieres zu geben, hat den Ruhm, der Kunſt den letzten tödtlichen Streich verſetzet zu haben.

Man muß es deswegen nicht der Critik ſelbſt, nicht den Kunſtrichtern von Genie, ſondern den Sophiſten, die aus dieſer Wiſſenſchaft ein Handwerk gemacht haben, zuſchreiben, wenn die ſchönen Künſte durch Theo-

rien verdorben werden. Den ächten Kunſtrichter wollen wir als den Lehrer des Künſtlers anſehen, und dieſem rathen auf ſeine Stimme zu horchen. Zwar ſcheinet es, daß der Künſtler auch der beſte Richter über die Kunſt ſeyn ſollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfodert; ſo läßt ſich begreifen, daß ein zur Kunſt gebohrnes Genie, (und ein ſolches muß der Kunſtrichter ſeyn) das ſich ſelbſt mit der Ausübung nicht beſchäfftiget, in gar vielen zur Kunſt gehörigen Dingen noch weiter ſehen muß, als der Künſtler ſelbſt.

Kunſtwörter.

Die Künſtler und Kunſtrichter bedienen ſich, wenn ſie von Kunſtſachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wiſſenſchaften ſonſt nicht oder wenigſtens nicht in der Bedeutung, die ſie in der Kunſtſprache haben, vorkommen, und deswegen Kunſtwörter genennt werden. Man hat ſo wenig Urſache ſich über die Kunſtwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl ſo lange vermehren ſollte, bis jeder in der Theorie und Ausübung der Künſte vorkommende klare Begriff, ſein Wort hat.

Es kann allerdings ein großer Mißbrauch davon gemacht werden; wie man denn die Sprache überhaupt mißbraucht, und nur zu ofte ſtatt der Gedanken, bloße Wörter ſagt. Es iſt in dem vorhergehenden Artikel angemerkt worden, daß es der Kunſtſprache, wenn ſie in die Hände ſeichter Köpfe kommt, eben ſo geht, wie der wiſſenſchaftlichen Sprache der Methaphyſik, die unter den Händen der Scholaſtiker zu einem leeren Geſchwätz geworden iſt.

Ein andrer ſchlimmer Mißbrauch der Kunſtſprache wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht für Liebhaber und Kenner der Kunſt, ſondern für alle Leſer überhaupt geſchrieben ſind, in der Kunſtſprache reden, und dadurch unverſtändlich werden. Die Künſte ſind für alle Menſchen, und diejenigen, die ſich einmal der Welt als Lehrer ankündigen, müſſen die Gelegenheiten ergreifen, ihnen die Werke der Kunſt, die ihnen nutzen können, bekannt zu machen; auch ſo gar ſie von ihrem Werth oder Unwerth, von ihren Vollkommenheiten und Mängeln zu unterrichten. Thun ſie es aber in der Kunſtſprache, ſo iſt ihr Unterricht vergeblich; weil der gemeine Leſer ſie nicht verſteht, oder gar auf den Wahn geräth, als ob die Kenntniß der Kunſtwerke von einer Menge ſchwer zu verſtehender Wörter abhange.

Ein Kenner thut wol, wenn er bey guter Gelegenheit ſelbſt den gemeinen Mann, den er beym Schauſpiel ſpricht, auf das Gute und Schlechte deſſelben aufmerkſam macht. Aber er muß dabey bedenken, daß er keinen Kenner, dem die Kunſtſprache geläufig iſt, vor ſich hat. Dieſem könnte er vermittelſt der Kunſtwörter ſehr kurz ſeine Beobachtungen mittheilen. Aber dem gemeinen Mann muß er nicht von Ankündigung, von Knoten, von Charakteren, Monologen, von Coup de Theatre, und dergleichen Dingen ſprechen, davon er nichts verſteht. Er muß eben das, was die Kunſtwörter bedeuten, durch ihm bekannte Wörter ausdrüken.

Unter Kennern ſind die Kunſtwörter von vielfältigem Nutzen. Sie kürzen die Reden ungemein ab; ſie machen, daß man ſich gar vieler den Künſten weſentlicher Begriffe, die ohne beſondere Zeichen nicht genug helfen würden, verſichert. Der, dem die Kunſtſprache geläufig iſt, denkt, blos weil er auſſer den Begriffen der Sachen, die Töne der Wörter beſitzt, weit beſtimmter und ausführlicher an

alles,

alles, worauf er Achtung zu geben hat. Die Kunſtwörter dienen ihm zur Beurtheilung, wie dem Redner die rhetoriſchen Fächer (Topica) zur Erfindung dienen. Wem beym Anſchauen eines Gemähldes gleich alle mahleriſche Kunſtwörter einfielen, deſſen Beurtheilung würde eben darum keine zum Gemählde erfoderliche Eigenſchaft entgehen. Es iſt kaum zu glauben, wie viel uns ſonſt bekannte Begriffe, da, wo man ſie nöthig hatte, uns entgehen, wenn der Ton der Worte, wodurch ſie bezeichnet werden, uns nicht einfällt. Was, wie die deutlichen Begriffe, blos im Verſtande liegt, verſchwindet, wie ein leichter Nebel, wenn es nicht an irgend einen der äuſſern Sinne angehängt wird. Der gemeine Mann, der ein Gebäude betrachtet, ſieht an demſelben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunſt in die Augen fallen. Aber alles was er ſieht, fließt in dem Kopfe des Unwiſſenden in einen unförmlichen Klumpen zuſammen; er kann nichts davon beſchreiben und alſo auch nichts beurtheilen, da der Kenner vermittelſt der Kunſtwörter alle dieſe Begriffe von einander abgeſondert ſieht, und folglich das Gebäude ſeiner Beurtheilung unterwerfen kann.

Es wäre demnach zur Ausbreitung der Kenntniß der Kunſt allerdings ſehr gut, daß die Kunſtwörter allmählig, aber ja nicht ohne die Begriffe, deren Zeichen ſie ſind, in die gemeine Sprache übergetragen würden. Und der würde gewiß ein nützliches Werk thun, der ein Wörterbuch aller zu den ſchönen Künſten gehörigen Wörter, mit richtiger Beſtimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.

Für die Kenntniß und Theorie der Künſte ſelbſt bleibet in Abſicht auf die Kunſtwörter noch die wichtige Arbeit übrig, daß man ihre Bedeutung allgemeiner, oder wie man in der Metaphyſik ſpricht, Transcendent, mache. Die Künſte ſind im Grund einerley, behandeln ähnliche Gegenſtände, und durch ähnliche Mittel. Keine Kunſt hat Regeln, oder Maximen, davon das Allgemeine nicht auch in andern Künſten vorkomme. Die Sprache hat ihre Zeichnung, ihr Colorit, ihr Helldunkeles, ihre Gruppirungen, wie die Mahlerey. Nur ſind dieſe Dinge in einer Kunſt eher zu bemerken, als in einer andern. Daher entſtehen Kunſtwörter, die man anfänglich nur in einem Zweige der Kunſt braucht. Zur Vollkommenheit der Theorie der Künſte iſt nöthig, daß man jede beſonders kenne, und das Verfahren der einen in die andre herübertrage.

— alterius ſic
Altera poſcit opem. —

Alsdenn werden die, ſonſt einzeln Künſten eigene Kunſtwörter, allgemein gemacht.

Kupferdruker.

Die Kupferſtecherkunſt verdienet wegen ihres ausgebreiteten Nutzens, auch in den kleineſten Nebenzweigen zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Der Kupferſtecher hat das ſeinige gethan, wenn er ſeine Platte völlig ausgearbeitet hat; aber ein beträchtlicher Theil ſeiner Arbeit geht verlohren, wenn dieſelbe nicht gut abgedrukt, oder gar durch ungeſchikte Behandlung bald verdorben wird. Es gehören wieder andre Geſchiklichkeiten und Sorgen zu dieſem Abdruken; darum iſt der Kupferdruker ein beſonderer, dem Kupferſtecher untergeordneter Künſtler. Wenigſtens iſt es in Frankreich ſo, wo dieſe Kunſt auf das höchſte geſtiegen iſt, und unſere deutſche Kupferſtecher vom erſten Range haben Urſache darüber verdrießlich zu ſeyn, daß der Mangel an guten Kupferdrukern, ihnen einen Theil ihrer

ihrer Kunſt zernichtet, oder doch beſchwerlich macht.

Der Kupferdruker muß eine gute Kenntniß der Farbe und des Papiers beſitzen; muß das Einweichen deſſelben, und die Handgriffe des Einreibens und Abreibens der Farbe, und des Drukens ſelbſt vollkommen verſtehen. Wo ihm eines dieſer Stüke fehlet, liefert er entweder ſchlechte Abdrüke, oder er verderbt in Kurzem die Platte. Das meiſte kommt auf die Farbe und das gute Ein und Abreiben derſelben an, damit nicht nur jeder Strich des Grabſtichels oder der Nadel, ſo fein er auch ſein mag, ſich richtig abdruke, ſondern auch jeder im Abdruk die verhältnißmäßige Stärke habe. Denn wenn nicht alle Striche in dem Abdruk gerade ſo, wie in der Platte ſelbſt ſind, ſo iſt das Kupfer nicht ſo, wie es nach der Abſicht des Kupferſtechers ſeyn ſollte.

Kupferplatte.

Die küpferne Platte, auf welche eine Zeichnung geäzt oder geſtochen werden ſoll, oder geſtochen iſt.

Man hat das gemeine Kupfer zum Stechen gewählt, weil es nicht ſo koſtbar, als Silber, nicht ſo weich, als Zinn, und nicht ſo ſpröde und ſchiefericht, als Meßing iſt. Allein es hat doch die Unvollkommenheit, daß es ſich durch die Arbeit des Abdrukens ſtark abnuzet, ſo daß man nicht ſo viel Abdrüke von einer Platte machen kann, als man wünſchte: die feineſten Striche löſchen ſich aus, oder werden doch zu ſchwach, nachdem wenige hundert Abdrüke gemacht worden. Vielleicht ließe ſich eine Vermiſchung machen, die, ohne ſpröde oder ſchiefricht zu ſeyn, mehr als das Kupfer aushalten könnte. Feines Kupfer mit ſehr reinem Zink vermiſcht, macht einen Tombak, der etwas härter iſt, als Kupfer, aber ein eben ſo feines Korn hat. Es iſt zu bedauern, daß eine ſo ſchöne Kunſt der Unvollkommenheit unterworfen iſt, nur ſo wenig gute Abdrüke von einer Arbeit zu liefern, die einen Künſtler Jahrelang beſchäfftiget hat.

Man ſucht zur Arbeit des Stechens und des Aezens das feineſte Kupfer aus, und läßt es lange hämmern, um es überall gleich feſte zu machen. Die Dike der Platte richtet ſich nach ihrer Größe: wenn ſie ſo iſt, daß die fertige Platte, die etwa einen Fuß lang und 9 bis 10 Zoll breit iſt, eine Linie oder den 12ten Theil eines Zolls diks geblieben, ſo ſcheinet ſie eine hinlängliche Dike zu haben.

Wenn die Platte lange gehämmert worden, ſo wird ſie auf einem glatten Schleifſtein geſchliffen, bis ſie eine überall gerade Fläche hat, in welcher weder Striche noch Vertiefungen des Hammers zu ſehen ſind. Wenn man damit fertig iſt, ſo wird ſie noch einigemal mit Bimsſtein, den man immer feiner nehmen muß, abgeſchliffen, wodurch ſie eine vollkommenere Glätte bekommt.

Hiernächſt wird ſie zuerſt mit feinen Holzkohlen noch einmal abgeſchliffen, daß auch die feineſten Striche des Bimsſteins verſchwinden, und endlich mit dem Polierſtahl vollkommen polirt. In dieſem Zuſtande kann der Stecher oder Aezer ſeine Arbeit anfangen.

Wenn die Platte ganz oder zum Theil ſoll geäzt werden, ſo wird ſie, nachdem ſie auf vorbeſchriebene Weiſe zurechte gemacht worden, gegründet. Dieſe Zubereitung iſt in einem beſondern Artikel beſchrieben worden.

Kupferſtecher.

Man giebt dieſen Namen im eigentlichen Verſtande nur den Künſtlern, welche vornehmlich mit dem Grabſtichel arbeiten. Denn wenn man auch die, welche die Kupferplatten äzen,

Digitized by Google

ätzen, ſo nennen wollte; ſo würde der Name einer großer Anzahl Mahler müſſen gegeben werden, und Rembrandt wäre unter die Kupferſtecher zu ſetzen. Das Aetzen iſt eine Kunſt, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Meiſters bald lernt; aber die Kunſt des Grabſtichels erfodert weit mehr Uebung, und würde ohne Anleitung ſchwerlich ſo zu lernen ſeyn, wie die berühmten Meiſter dieſelbe beſitzen.

Der Kupferſtecher ſollte, ſo wie der Mahler und der Aetzer, ein guter Zeichner ſeyn. Nicht blos deswegen, damit er im Stande ſey ein Gemählde, das er ſtechen ſoll, erſt zu zeichnen; denn die Zeichnung könnte er ſich allenfalls von einem andern machen laſſen; ſondern vornehmlich, damit er in Auftragung der Zeichnung frey und ungezwungen verfahren könne. Beſonders iſt ihm derjenige Theil der Zeichnungskunſt nöthig, der die Haltung, Licht und Schatten, und den Ausdruk des äuſſerlichen Charakters der ſichtbaren Gegenſtände betrifft. Das Glatte muß anders gezeichnet werden, als das Rauhe, das Glänzende anders, als das Matte, und bald jede beſondere Gattung der Gegenſtände erfodert eine ihr beſonders angemeſſene Manier des Zeichners. Eben dieſes ſcheinet das ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn, und einen Mann von Genie zu erfodern.

Die erſten Studia hat der Kupferſtecher mit allen andern zeichnenden Künſtlern gemein. Er muß ein ſo guter Zeichner ſeyn, als der Mahler. Wenn es berühmte Kupferſtecher gegeben hat, die in dieſem Theile ſchwach geweſen ſind, ſo haben ſie nach vollkommen ausgearbeiteten Zeichnungen geſtochen, und dadurch ihr Unvermögen bedekt. Vorzüglich muß der Kupferſtecher ſich im Zeichnen nach der Natur üben, damit er eine Fertigkeit in den mannichfaltigen Arten der Charakter natürlicher Dinge erlange. Da es aber ein Haupttheil der Kunſt iſt, nach Gemählden zu arbeiten, indem ſie vorzüglich zur Nachahmung der fürtrefflichſten Werke des Penſels gebraucht wird; ſo muß der künftige Kupferſtecher ſich fleißig im Zeichnen nach Gemählden üben, damit er lerne das Charakteriſtiſche in der Behandlung des Mahlers ausdrüken. Es würde ihm ſo gar vortheilhaft ſeyn, ſich im Mahlen zu üben. Denn nur ein Mahler bemerkt im Gemählde jeden Pinſelſtrich.

Wenn er ſich in allen dieſen Theilen fleißig geübt hat, ſo wird ihm auch dieſes ſehr vortheilhaft ſeyn, daß er Kupferſtiche von ſchönen Gemählden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunſt, ein Gemählde in den Kupferſtich gleichſam zu überſetzen, in ihrer höchſten Vollkommenheit faſſen.

Die Führung des Grabſtichels iſt alſo der kleinſte Theil der Kunſt. Ein Mahler, der ein großer Zeichner iſt, kann den Kupferſtecher um mehr als dreyviertel ſeiner Kunſt ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferſtecher und die Uebung. Ein angehender Kupferſtecher muß ſich durch die Beyſpiele der Künſtler, die, ohne viel Zeichnung zu beſitzen, blos durch die Fertigkeit im Grabſtichel Ruhm erworben haben, nicht irre machen laſſen. Der ſicherſte Weg in ſeiner Kunſt groß zu werden, iſt doch der, der durch die ganze Kunſt der Zeichnung geht. Wer gelernt hat, mit dem Bleyſtift oder der Feder jeden Gegenſtand in ſeinem natürlichen Charakter auszudrüken, dem wird hernach die Arbeit mit dem Grabſtichel nicht mehr große Schwierigkeiten machen.

Eine einzige Anmerkung wird hinlänglich ſeyn die Nothwendigkeit einer langen Uebung im Zeichnen zu beweiſen. Man kann als ausgemacht annehmen, daß der Kupferſtecher, der ein Gemählde in Kupfer bringen will, faſt

Digitized by Google

faſt keine einzige Stelle deſſelben ſo behandeln kann, wie die andere. Die Betrachtung eines einzigen guten Kupferſtichs wird jeden hinlänglich davon überzeugen. Will der angehende Künſtler die Art der Behandlung, die jedem Gegenſtand vorzüglich angemeſſen iſt, durch Führung des Grabſtichels lernen, der ſehr langſam und zum Theil mit Furcht arbeitet; ſo wird ſein ganzes Leben kaum hinreichen, das zu finden, was er ſucht. Mit dem Bleyſtift und der Feder geht die Arbeit geſchwind von ſtatten; ſieht man, daß eine Behandlung für gewiſſe Gegenſtände nicht ſchiklich genug iſt, ſo kann man fünfzig andre verſuchen, ehe man mit dem Grabſtichel zweyerley Manieren verſucht hat.

Währender Zeit, daß der künftige Stecher ſich im Zeichnen übet, kann er auch ſchon die erſten Uebungen mit dem Grabſtichel vornehmen, um ſich eine feſte Hand und einen freyen Stich anzugewöhnen. Mit den Uebungen, die vorzüglich beſtimmt ſind, nach Gemählden und nach der Natur zu zeichnen, kann das Lernen aller Arten der geraden und krummen Stiche, aller Schrafirungen, aller Gattungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Stichs, die gleichſam das Alphabet der Kupferſtecherkunſt ausmachen, verbunden werden.

Ein höchſtwichtiger Vortheil zur Erlernung der Kunſt wäre es, wenn man eine von einem guten Meiſter oder Kenner gemachte Sammlung der beſten Kupferſtiche derjenigen Künſtler bey der Hand hätte, durch welche die Kunſt würklich eine Vermehrung oder Vervollkommnung erhalten hat. Dieſe Sammlung müßte ſo gemacht ſeyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunſt durchgehends angenommen worden. Dieſe Stüke müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß z. E. dieſe Behandlung am beſten ſey das Nakende in Figuren; die, das Glänzende der Metalle und ſeidenen Stoffe; dieſe eine leichte und warme, jene eine ſchwere und kalte Luft auszudrüken, u. ſ. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabſtichels, Auge und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewiſſe Fertigkeit erlangt haben; alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferſtichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferſtecher zur Vorſtellung der unendlichen Verſchiedenheit natürlicher Dinge kein ander Mittel hat, als ſchwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde; ſo wird man begreifen, was für erſtaunliche Schwierigkeiten die Kunſt hat, und was für Genie iſt erfodert worden, die mannichfaltigen Mittel auszudenken, wodurch es den Erfindern gelungen iſt, jede Sache natürlich darzuſtellen, und beynahe die Farben der Gegenſtände errathen zu laſſen.

In dieſen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum ſelten ein Kupferſtecher in allen Theilen der Kunſt zugleich groß ſeyn kann, und warum es gut iſt, daß ſich jeder auf einen Zweig derſelben; dieſer auf das Portrait; ein andrer auf das hiſtoriſche Gemählde; ein dritter auf Landſchaften, einſchränke. Denn es wäre würklich zu viel gefodert, daß ein Menſch in allen Arten ſtark ſeyn ſollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferſtecher, in welcher Art er ſich hervorthut, weder in Anſehung des Genies und der Talente, noch in Abſicht auf die durch Uebung erworbenen Geſchiklichkeiten, dem Mahler, oder einem andern Künſtler könne nachgeſetzt werden. Wer wird z. B. ſich unterſtehen zu läugnen, daß zu einem Kupferſtich, wie Maſſons Jünger zu

Emaus

Digitized by Google

Emaus nach Titian, †) weniger Genie und Kunſt erforderlich geweſen ſeyen, als zur Verfertigung des Gemähldes ſelbſt? Ein kühner Stich und zierliche Schrafirungen machen ſo wenig den guten Kupferſtecher aus, als es zum guten Poeten hinlänglich iſt, einen wolklingenden Vers zu machen.

Kupferſtecherkunſt.

Ob man gleich unter dieſem Namen auch die Radierkunſt und die ſogenannte ſchwarze Kunſt begreift, ſo wird er hier in der Einſchränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferſtechen mit dem Grabſtichel darunter verſtanden wird; weil von den beyden andern Zweigen der Kupferſtecherkunſt unter ihren beſondern Namen geſprochen wird.

Es iſt unnöthig das allgemeine Verfahren dieſer Kunſt hier weitläuftig zu beſchreiben; denn es iſt bekannt genug, daß der Kupferſtecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beſchriebene Kupferplatte vermittelſt der, mehr oder wenigen ſtumpflaufenden, aber ſehr ſchneidenden Spitze eines gehärteten Stahls, dem man den Namen **Grabſtichel** gegeben, die Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung ſichtbarer Gegenſtände nöthig ſind, und daß dieſes in der Abſicht geſchehe, die auf die Platte geſtochene Zeichnung, ſo ofte man will, auf Papier abzudruken. Ohne uns bey dem Mechaniſchen der Kunſt aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nutzen, und die Hauptpunkte ihrer Geſchichte betrachten.

Seitdem dieſe Kunſt zu der Höhe gekommen iſt, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man ſagen, daß ſie eine Art Mahlerey ſey, wodurch alle Gattungen ſichtbarer Gegenſtände in ihren eigentlichen Formen, und nach ihren Charakteren ſo genau, als in der Natur ſelbſt, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargeſtellt werden. Das Helle und Dunkele der Farben, die Harmonie in Licht und Schatten, woraus die Haltung entſteht, ſo gar das Duftige, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermaaßen die Wärme des Lebens, kann ſie ſo gut, als die Mahlerey ſelbſt ausdruken. Was wir alſo zum Lobe dieſer Kunſt geſagt haben, *) kann größtentheils auch auf die Kunſt des Kupferſtechers angewendet werden. Die Vortheile, welche die Farben dem Mahler geben, werden bey dem Kupferſtecher durch einen andern Vortheil, den er über den Mahler hat, wo nicht überwogen, doch gewiß erſetzet. Denn er kann ſein Werk mit großer Leichtigkeit viel hundertmale vermehren, und ohne große Mühe überall ausbreiten.

Aber ohne uns länger bey der Vergleichung der beyden verwandten Künſte zu verweilen, wollen wir anmerken, daß das Kupferſtechen ſowol von der Seite der dazu nöthigen Talente, als von der Seite des Nutzens und der Annehmlichkeiten betrachtet, eine wichtige Kunſt iſt, durch deren Erfindung die neuere Welt einen großen Vorzug über die Alten hat.

Von einigen dem Kupferſtecher nöthigen Talenten iſt im vorhergehenden Artikel geſprochen worden. Hier wollen wir nur noch dieſes anmerken, daß die Kupferſtecherkunſt in ihrer eigenen Art zu zeichnen, Licht und Schatten, Haltung, Harmonie und den natürlichen Charakter der Dinge herauszubringen, vielleicht mehr Genie

†) In der Sammlung der Kupferſtiche, die der franzöſiſche Hof unter Ludwig den XIV, nach den in dem Königl. Cabinet befindlichen Gemählden hat verfertigen laſſen. Cabinet des eſtampes du Roy de France. Dieſe Sammlung iſt ſelten zu haben, weil der Hof ſie blos zu Geſchenken beſtimmt hatte.

*) S. Mahlerey.

Digitized by Google

nie und Kunſt erfodert hat, als das Mahlen. Man kann nicht ohne Bewunderung ſehen, daß durch ſchwarze Striche auf einem hellen Grund ſo mannichfaltige Geſtalten der Dinge können dargeſtellt werden. Die glänzende Politur des Metalles, die Durchſichtigkeit und den Schimmer des Glaſes, das glatte und dabey doch weiche Weſen des Nakenden am menſchlichen Körper; die Mannichfaltigkeit der verſchiedenen ſeidenen und wollenen Gewänder; Luft, Wolken, Gewäſſer, Erde; alle Gattungen der Thiere und Bäume, jedes in ſeinem wahren Charakter, und doch ohne Farbe! Wer dieſes bedenket, und ſich die Mühe geben will, aus den Werken älterer und neuerer Meiſter die Kunſtgriffe herauszuſuchen, wodurch ſo gar vielerley Würkungen erreicht werden, dem wird es nicht fremde vorkommen, daß die Kupferſtecherkunſt, ob ſie gleich mit der neuen Mahlerey ohngefehr ein Alter hat, ſpäter, als dieſe, zur Vollkommenheit gekommen iſt. Man kann den Anfang der wahren Mahlerey unter den Neuern nicht weit über den Leonhardo da Vinci hinausſetzen; und beynahe eben ſo alt iſt das Kupferſtechen. Aber ſchon lange hatte die Mahlerey einen Titian gehabt, ehe die Kupferſtecherkunſt ihre Höhe erreichte, auf die ſie im vorigen Jahrhundert gekommen iſt.

Wir müſſen aber auch ihren Nutzen betrachten. Die Vortheile, welche die Wiſſenſchaften, beſonders die Naturgeſchichte und die Mechanik, aus dem Kupferſtechen ziehen, müſſen wir hier übergehen, ob ſie gleich allein hinlänglich wären, es ſchätzbar zu machen. Wir wollen blos von den Werken des Geſchmaks reden, die daher rühren. Alles was die zeichnenden Künſte hervorbringen, kann die Kupferſtecherkunſt im Kleinen nachahmen, und ohne großen Aufwand jedem Liebhaber der ſchönen Künſte zum Genuß überlaſſen. Die Werke der Baukunſt, der Bildhauerey, des Steinſchneiders und des Mahlers, die das gröſte Aufſehen in der Welt machen, können wir durch Hülfe der Kupferſtecherkunſt in unſere Cabinette ſammlen. Freylich geht vielen dieſer Werke dadurch, daß ſie ins Kleine gezogen worden, etwas von ihrer Kraft ab. Wenn man aber dagegen bedenket, mit was für Gemächlichkeit, und mit wie wenig Koſten man die herrlichſten Werke der Kunſt durch die Wohlthat des Kupferſtechens haben könne, ſo erkennet man den vorzüglichen Werth dieſer Kunſt. Nur durch ſie kommen die beträchtlichſten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Palläſten der Großen verſchloſſen ſind, in die Wohnungen der Bürger. Alſo erleichtert die Kupferſtecherkunſt ihren verwandten Künſten die Nutzbarkeit, die von ihnen zu erwarten ſteht.

Hiernächſt wird dem zeichnenden Künſtler ſelbſt das Studium der Kunſt durch die Kupferſtiche ungemein erleichtert. Der Baumeiſter hat nicht nöthig in der Welt herumzureiſen, um die beſten Werke der alten und neuen Baukunſt zu ſehen. Der Kupferſtecher liefert ſie ihm in ſein Cabinet, wo er mit der gröſten Gemächlichkeit alles betrachten, ausmeſſen und überſehen kann. Eben dieſen Vortheil kann auch der Mahler in Abſicht auf den gröſten Theil ſeiner Kunſt, aus den Kupferſtichen ziehen.

Die Erfindung dieſer ſchätzbaren Kunſt iſt nicht gar alt, und doch mit Dunkelheit umgeben. Die Italiäner, die, wie ehemals die Griechen, ſich gern alle neuen Erfindungen in den ſchönen Künſten zueigneten, geben einen florentiniſchen Goldſchmidt **Maſo Finiguerra** für den Erfinder derſelben aus, und ſetzen die Epoche der Erfindung um das Jahr 1460. Aber mit weit mehr Wahrſcheinlichkeit eignen ſich die Deutſchen dieſen Ruhm zu,

ob

Digitized by Google

ob ſie gleich den Erfinder nicht mit gänzlicher Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiäner die römiſche Ausgabe der Erdbeſchreibung, des Claudius Ptolomäus vom Jahr 1478 an. Dieſes Werk iſt von einem Deutſchen, der ſich Magiſtrum à Sweynheim nennte, veranſtaltet worden, und iſt mit Kupferplatten gezieret. In der Zueignungsſchrift an den Pabſt Sixtus V. ſagt Magiſter Sweynheim, er habe die römiſchen Künſtler gelehrt kupferne Platten zu druken. †) Sehr wahrſcheinlich iſt Sandrats Vermuthung, daß **Iſrael von Mecheln**, eben der, der bisweilen unter dem Namen **Bocholt** angeführt wird, weil er zu Bocholt im Münſterſchen gewohnt, und dieſen Namen auf einige ſeiner Blätter geſtochen hat, ††) der Erfinder dieſer Kunſt ſey. Der Verfaſſer des eben angeführten Werks führt einen Kupferſtich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchſtaben G und eine Chiffre geſtochen ſind, als das älteſte ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in Kupfer geſtochenen Blatts von 1455, worauf ein Monogram geſtochen, das dem von **Hans Schüffelein** ähnlich iſt. Dieſemnach fiele die Erfindung des Kupferſtechens gerade in die Mitte des XV Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdrukerey.

Zwar iſt das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß ſchon Kayſer Carl der Große Landcharten gehabt, die in ſilberne Platten geſtochen geweſen. †††) Aber an das Abdruken ſolcher Platten ſcheinet man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird alſo wahrſcheinlich, daß die Erfindung der Buchdrukerey, beſonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdruken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Magiſt. von Sweynheim an dem angeführten Orte auch nur vom Abdruken und nicht vom Stechen ſpricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynahe 4000 Stüken, die alle zwiſchen 1450 und 1461 gemacht worden. In dieſer Sammlung befinden ſich verſchiedene von den Jahren 1461, 66, und 67. mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß ſollen geſtochen ſeyn. Eines davon hat die Aufſchrift: **dis iſt die Engelweyh unſer L. Frau bey den Einſideln**: woraus abzunehmen iſt, daß dieſer C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe geweſen ſey. Vielleicht eben der Mag. von Sweynheim, von dem oben geſprochen worden, der mit einem gewiſſen **Conrad Shveinheim**, den der Prof. **Schwarz** in Altorf unter die Erfinder der Kupferſtecherkunſt ſetzet, †) dieſelbe Perſon ſeyn mag.

Der erſte Kupferſtecher, der ſich einen gewiſſen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, iſt **Martin Schön**, der in franzöſiſchen Kunſtbüchern lächerlicher Weiſe gar ofte le beau Martin genennt wird. Er wohnte in Colmar, und ſtund in dem Rufe eines guten Mahlers und Zeichners. Der berühmte **Albrecht Dürer** ſollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieſer im Jahre 1486 ſtarb. Dieſes ſey von Erfindung der Kunſt geſagt.

Es

†) Quemadmodum tabulis æneis imprimerentur edocuit.

††) S. Idée generale d'une Collection complette d'eſtampes avec une diſſertation ſur l'origine de la Gravure. Leipſic & Vienne, 1771. 8. (Der Verfaſſer iſt der Herr Cammerrath von Heinike aus Dresden.)

†††) S. Wolfgang Knorr in ſeiner Künſtlerhiſtorie S. 4. wo er, dieſes zu beweiſen, Aventini Bayeriſche Chronik p. 289. der Frankfurter Ausgabe von 1580 anführet.

†). S. Hamburgiſche Berichte von 1741. n. 4.

Digitized by Google

Es wäre ein ſchönes Unternehmen, wenn ein Kenner uns die Geſchichte der Kunſt, von ihrem Urſprunge bis auf dieſe Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beylegte. Der Unterſchied zwiſchen den beſten Kuperſtichen des XV und XVIII Jahrhunderts iſt erſtaunlich groß: aber man iſt nicht plötzlich von der ſchwachen und armen Manier der erſten Kupferſtecher zu der Vollkommenheit gekommen, in der wir die Kunſt itzt, da ſie beynahe mit der Mahlerey um den Vorzug ſtreitet, ſehen. Von den vielen Männern von Genie, die dieſe Kunſt allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieſes, der andre etwas anders darin erfunden und eingeführet. Man trifft hier und da ſo große Kupferſammlungen mit den Namen der Meiſter an, daß es nicht ſchwer ſeyn würde, jeden Schritt, den die Kunſt gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu beſtimmen. Ein Vortheil, den ſonſt keine der ſchönen Künſte hat. So könnte z. B. Albrecht Dürer als der erſte angeführt werden, der einen äuſſerſt feinen und glänzenden Stich eingeführt; **Golzius** und ſeine Schüler **Johann** und **Herrmann Müller** könnten als die Urheber des kühnen und kräftigen Stichs; **Cornelius de Viſcher** als der erſte Verbeſſerer der Schraffirungen; und andre als Erfinder andrer Theile angegeben werden. Auß ſolchen Bemerkungen würde die wahre Geſchichte der Kunſt entſtehen, und ſie würde ein Werk von ſehr großem Nutzen ſeyn.

Vielleicht hat dieſe Kunſt die höchſte Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht; ſo daß künftigen Kupferſtechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibet. Doch wollen wir dem Genie der Künſtler keine Schranken ſetzen. Auf einem ſehr hohen Grad der Vollkommenheit war ſie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts: und man kann nicht in Abrede ſeyn, daß die franzöſiſchen Künſtler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. **Edelink, Maſſon, Audran, Nanteüil**, die unter Ludwig dem XIV die wichtigſten Werke des Grabſtichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den erſten Meiſtern ſtehen, was für Zuſätze die Kunſt auch immer noch bekommen mag. Das beträchtlichſte, was in unſern Tagen zu dieſer Kunſt hinzugekommen, iſt die Methode, Kupferſtiche mit mehrern Farben abzudruken; die Art des Stichs, welche die mit Rothſtein gemachten Zeichnungen auf das natürlichſte darſtellt; und der Stich, wodurch die getuſchten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieſes Werk zu weitläuftig ſeyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meiſter der Kunſt anführen wollten. Denn wäre es auch überflüßig, da die Bücher, die Verzeichniſſe der berühmteſten Kupferſtecher enthalten, in aller Liebhaber Hände ſind. Der ſtärkſte Sammler von Nachrichten iſt **Florent le Comte**. †) Aber es herrſcht eine unerträgliche Unordnung in ſeinem Werke. Man muß ſich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupferſammlungen ſich keiner findet, der dieſes Werk in eine beſſere Ordnung gebracht, und bis auf unſre Zeiten fortgeſetzt hätte. Denn Le Comtes Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächſt dieſem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferſtichen, welche Füeßli unlängſt in beſſerer Form und vermehrt in deutſcher Sprache herausgegeben hat, ††) ein Verzeichniß

†) Cabinet des ſingularités d'architecture, peinture, ſculpture & gravure par Florent le Comte 3 Vol. 8.

††) Joh. Caſp. Füßlin raiſonirendes Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke ꝛc. Zürich, 1771. 8.

Digitized by Google

niß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer beſten Werke. Doch es iſt beſonders in Anſehung der Deutſchen ſehr unvollſtändig.

Kupferſtich; Kupfer.

Dieſe Namen giebt man den Abdrüken der Kupferplatten, dieſe mögen geſtochen, geäzt, oder in ſchwarzer Kunſt gearbeitet ſeyn. Sehr ofte werden auch die von Holzſchnitten gemachten Abdrüke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedrukter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern oder Kupferſtichen genannt. Die Kupfer der älteſten Meiſter ſind durchaus mit dem Grabſtichel gearbeitet; weil das Aetzen ſpäter, als das Stechen aufgekommen iſt: aber unter den neuern Kupferſtichen ſind ganz geſtochene Blätter ſehr ſelten. Man hat gefunden, daß die hiſtoriſchen Stüke, Landſchaften, auch Portraite mit einigen Nebenſachen beſſer ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und geäzt, die andern mit dem Grabſtichel gearbeitet werden. Ganz geäzte Kupfer ſind meiſtentheils Werke der Mahler; große Blätter aber, die durchaus geäzt ſind, haben noch die lezte Hülfe des Grabſtichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkele am ſtärkſten ſeyn ſoll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheil haben auch wieder die Landſchaften, wovon der größte Theil geäzt iſt, an den leichteſten Stellen, wo eine ſehr dünne Luft und leichtes Gewölk anzuzeigen iſt, den Grabſtichel nöthig, weil das Aetzwaſſer gar zu leicht die daſelbſt erforderlichen ſehr zarten Striche zu ſtark machen würde. Alſo muß zu einem vollkommenen Kupferſtich beydes das Stechen und das Radiren zuſammenkommen. Man hat von einigen der fürtrefflichſten Werke des berühmten Edelink nicht ohne Grund angemerkt, daß ſie durch den Grabſtichel zu ſchön geworden, und daß es beſſer geweſen wäre, wenn einige Stellen durch die Radiernadel flüchtiger und mit weniger einförmigen Strichen wären behandelt worden.

Es iſt eine ſo angenehme Sache, die Werke der größten Mahler in guten Kupferſtichen mit ſo großer Gemächlichkeit zu betrachten, daß man ſich nicht wundern darf, wenn man den Geſchmak an Kupferſtichen ſo allgemein ausgebreitet antrifft. Aber man ſtößt auch hier, wie bey allen andern Liebhabereyen, bisweilen auf große Mißbräuche. Man findet in allen Ländern eine ſeltſame Art Liebhaber, die Kupferſtiche ſammeln, wie etwa die Kinder bunte Steine, oder andre ihnen völlig unnütze Dinge mit großem Eifer ſammeln, blos um ſich mit etwas zu beſchäfftigen, und ohne den geringſten Vortheil daraus zu ziehen, als eine völlig gleichgültige Thätigkeit zu befriedigen. An Oertern, wo ein ſolches Sammlen Mode worden, ſieht man ein wunderbares Beſtreben unter den Sammlern, wodurch jeder es andern zuvorthun will: und dieſes Nacheifern wird nicht ſelten bis zu einer Art der Raſerey getrieben. Es giebt Sammler, die ſich nur auf gewiſſe Gattungen der Kupferſtiche einſchränken, die etwa die Sammlung von einer Schule, oder auch nur von einem Künſtler vollſtändig zu haben wünſchen, denen alſo ein fehlendes Blatt, wenn es an ſich auch nicht den geringſten Werth hätte, unruhige Nächte macht, und die es bey aufſtoßender Gelegenheit um einen Preis anſchaffen, der ſeinen wahren Werth hundertmal überſteiget. Man trifft auch nicht ſelten bey dieſen Sammlern noch andre Arten von Thorheiten an. Aber anſtatt dergleichen Mißbräuche zu rügen, wollen wir lieber verſuchen einige Vorſchläge zu thun, wie noch neue Gattungen nützlicher Sammlungen von

von Kupferſtichen zu machen wären.

Vor allen Dingen wünſchte ich, daß einer von den geſchikteſten Kupferſtechern ſich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer ſolchen Sammlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunſt, nach den verſchiedenen merkbaren Stufen, durch welche ſie zur Vollkommenheit geſtiegen iſt, ſehen könnte. Dieſe Sammlung würde eine Folge von Blättern ausmachen, darin jedes folgende in der Behandlung etwas hätte, das den vorhergehenden noch fehlet, und wodurch die Kunſt des Stechens, oder des Aetzens, um einen Schritt weiter gebracht worden. Eine ſolche Sammlung würde die wahre Geſchichte der Kunſt auf das Deutlichſte darſtellen.

Man könnte auch Verzeichniſſe ſolcher Sammlungen machen, deren jede vornehmlich einen Theil der Kunſt in ſeiner Vollkommenheit darſtellte. In die eine kämen nur ſolche hiſtoriſche Stüke, die ſich durch eine fürtreffliche Erfindung, oder ſolche, die ſich durch eine vollkommene Anordnung auszeichneten; eine andre wäre den Kupferſtichen gewiedmet, wo die Austheilung des Lichts und Schattens vorzüglich glüklich angebracht worden. Für Portraite könnte eine Sammlung gemacht werden, darin jedes Blatt wegen der Stellung etwas vorzügliches hätte.

Es läßt ſich leicht begreifen, wie nützlich dergleichen Sammlungen dem Künſtler und dem Liebhaber ſeyn würden. In die Sammlungen jeder Gattungen dürften nicht eben immer dieſelben Stüke kommen; denn ofte hat man viel Stüke, davon jedes tüchtig wäre, eine gewiſſe Lüke der Sammlung auszufüllen. Alſo müßten die Verzeichniſſe ſo eingerichtet werden, daß für jeden beſondern Theil der Kunſt mehrere Stüke als Beyſpiele darin verzeichnet wären, damit der Liebhaber wenigſtens eines, oder ein Paar derſelben anſchaffen könnte. So könnten z. B. zur Geſchichte der Kunſt mehrere Sammlungen gemacht werden, davon keine dieſelben Blätter enthielte, die ſchon in einer andern ſind. Allgemeine Sammlungen, die ſich auf alle Zweige der Kunſt und auf alle Schulen erſtreken, ſind Unternehmungen, die man öffentlichen Anſtalten überlaſſen muß, weil der dazu nöthige Aufwand die Kräfte der reichſten Privatperſonen überſteiget.

Die Materie von den verſchiedenen Abſichten, die man bey Kupferſammlungen haben kann, von der beſten Art dieſelben zu erreichen, von der Wahl der Stüke, von der Anordnung der Sammlung und vielen andern dahin gehörigen Dingen, verdiente eine vollſtändige Ausführung, und würde ein Werk von beträchtlichem Umfange werden.

Kürze.
(Redende Künſte.)

Ohne Zweifel iſt die Kürze eine der wichtigſten Vollkommenheiten der Rede. Sie trägt viel Gedanken in wenig Worten vor, und erreicht alſo den Zwek der Rede auf eine vollkommene Weiſe. Es hat allemal etwas reizendes und einigermaaßen wunderbares für uns, wenn wir ſehen, daß mit wenigem viel ausgerichtet wird: und denn iſt die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold iſt, welches das Aufbehalten, Ueberzählen und Ausgeben erleichtert. Dieſen Vortheil drükt Horaz ſehr wol aus:

—— ut cito dicta
percipiant animi dociles *teneantque* fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken, von der Kürze des Ausdruks unterſcheiden. Jene beſteht in dem Reichthum der Begriffe; dieſe kommt von einer klugen Sparſamkeit der Wör-

ter und der Redensarten her. Als Cäſar dem Brutus, den er unter ſeinen Mördern erblikt hatte, zurufte: **auch du mein Sohn!** mußte dieſer einzige Gedanken erſtaunlich viel Vorſtellungen in dem Brutus erweken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch dieſen Gedanken in mehr Worten ausdrükte, und ſo weit, als möglich iſt, ausdähnte; ſo wird er doch immer noch ſehr viel ſagen. Eben dieſe Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die beym Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem ſeine Vergehungen vorgehalten werden: **er wird roth; alles iſt gewonnen.** †) Der Ausdruk iſt natürlich, und gar nicht zuſammengepreßt; aber der Gedanken enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die blos von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieſer Art iſt folgendes aus der Rede für den Milo. **Würde man auch dieſes nicht erzählen, ſondern vormahlen; ſo würde es dennoch offenbar ſeyn, welcher von beyden der Nachſteller ſey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hatte.** ††) Hier iſt das, was Cicero ſagen wollte, durch eine glükliche Wendung wunderbar abgekürzt. Er will ſagen, daß durch die richtigſte und einfachſte Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unſchuld des einen und die Bosheit des andern ſich offenbar zeigen würden. Um kurz zu ſeyn, ſtellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerey vor; welche die Wahrheit geſchehener Sachen durch keine falſche Auslegung verſtellen kann.

†) Erubuit; ſalva res eſt. Terent. Adelph.

††) Si hæc non geſta audiretis, ſed picta videretis: tamen appareret uter eſſet inſidiator, uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

Die Kürze liegt blos im Ausdruk, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft iſt, ſondern blos die wenigſten Worte zum Ausdruk gewählt worden. Von dieſer Art iſt der Ausdruk des Xenophons von dem Fluß Thelaoba; **welcher zwar nicht groß, aber ſchön war.** †) Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebte, würde vielleicht geſagt haben: **dieſer war zwar in Anſehung ſeiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönheit übertraf er andre Flüſſe.**

Da die Kürze, es ſey in Gedanken, oder im Ausdruk, nur denn vortheilhaft wird, wenn ſie mit hinlänglicher Klarheit verbunden iſt, ſo muß man ſich dieſer dabey äuſſerſt befleißen. Horaz ſagt viel in dieſen wenigen Worten:

Paulum ſepultæ diſtat inertiæ
Celata Virtus. ††)

Aber dieſe Kürze nüzet dem, der einer Auslegung dieſer Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stand iſt viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Saz, eine an Begriffen ſehr reiche Vorſtellung auf einen einzigen Begriff zu bringen: wie Haller, wenn er den gegenwärtigen Zuſtand des Menſchen, in Vergleichung des künftigen, einen **Raupenſtand** nennt. In beyden Fällen thun die Bilder, und bisweilen auch die Metonymien ſehr großen Dienſt. Auch können viel Gedanken in einen zuſammengedrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorſtellungen nur eine ausſucht, die natürlicher Weiſe auf die übrigen leitet;

†) *ουτος δε ην μεγας ου καλος δε*

††) D. i. Es iſt ein geringer Unterſchied zwiſchen dem, der wegen ſeiner Unthätigkeit im Grabe der Vergeſſenheit liegt, und dem, deſſen Thaten mehr bekannt ſind.

wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege ſagt:

Feriſque rurſus occupabitur ſolum. *)

Dieſer einzige Umſtand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, ſchließt tauſend andre Vorſtellungen nothwendig in ſich.

Will man durch eine glükliche Wendung mit wenigem viel ſagen, ſo muß man ſeinen Gegenſtand von der Seite vorſtellen, von welcher er am ſchnelleſten überſehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann ſehr viel geſagt werden; aber von keiner Seite läßt ſich alles geſchwinder überſehen, als von der, die Horaz durch dieſe Worte zeiget:

Et campos ubi Troja fuit.

Die Kürze, welche blos im Ausdruk liegt, ſcheinet am ſchwereſten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfordert keine Kunſt. Dieſer Reichthum iſt ererbt, der andre muß erſt durch Sparſamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunſt dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleineſte Zahl der Wörter auszudrüken, ohne andre Hulfsmittel, als die Weglaſſung des Ueberflüßigen. Hier iſt alles Kunſt. Wenn man ſagen will: es ſey unmöglich, den Character eines noch unmündigen Menſchen zu kennen; weil er ſich noch nicht entwikelt hat; weil die Blödigkeit dieſes Alters ihn noch zurükhält, nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil ſeine Vorgeſetzten es verboten haben; ſo ſcheinet es beynahe unmöglich, alle dieſe Begriffe in weniger Worte zuſammen zu faſſen. Doch hat Terenz gerade dieſes weit kürzer ausgedrukt. „Wie willſt du die Sinnesart erkennen, ſo lange Jugend, Furcht und der Hofmeiſter ſie zurüke halten?“

Qui ſcire poſſes aut ingenium noſcere,
Dum ætas, metus, magiſter, prohibent? *)

Dieſe Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläuftigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zuſammengetragen hat; ſo iſt zu Erreichung der möglichſten Kürze nothwendig, daß jeder einzele Gedanke beſonders bearbeitet, und auf die wenigſten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in ſeinen Vorſtellungen gegen die Austheilung der Aeker deutlich bewieſen, daß die Decemviri dadurch ſich des ganzen Staats bemächtigen, und nach Gutdünken würden handeln können: hierauf läßt er den Rullus, der das Geſetz von der Austheilung vorgeſchlagen hatte, erwiedern; ſie ſeyen weit entfernt einen ſolchen Mißbrauch ihres Anſehens zu machen. Gegen dieſe Verſicherung hatte der Redner eine dreyfache Einwendung zu machen. 1) Es ſey immer ungewiß, ob ſie ihre Macht nicht mißbrauchen werden, und 2) ſo gar wahrſcheinlich, daß es geſchehen würde; ſollte es aber nicht geſchehen, ſo würde es doch 3) unſchiklich ſeyn, die Wolfarth und Ruhe des Staates als eine Wolthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne ſie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Dieſe drey Vorſtellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken, in dieſe Kürze zuſammengebracht. „Erſtlich iſt es ungewiß; zweytens fürchte ich doch, daß es geſchehen möchte; und warum ſollte ich endlich zugeben, daß wir unſre Wolfarth, mehr eurer Gütigkeit, als unſren eigenen klugen Veranſtaltungen, zu

*) Epod. XVI.

*) Terent. Aud. Act. I.

Digitized by Google

zu danken haben?“ Der lateiniſche Ausdruk iſt noch viel kürzer: Primum neſcio: deinde timeo: poſtremo non committam, ut veſtro beneficio potius, quam noſtro conſilio ſalvi eſſe poſſimus. *)

Eine ſolche Kürze iſt fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorſtellungen, welche zugleich würken ſollen, zu thun hat; denn je näher man ſie zuſammendränget, deſto gewiſſer thun ſie ihre Würkung. Sie kommt entweder von der Sprache ſelbſt, oder von dem Verſtande des Redenden her. Eine Sprache verträgt ſie mehr, als eine andre. Im Lateiniſchen und Griechiſchen, verſtattet der häufige Gebrauch des Participien mehr Kürze, als die meiſten neuern Sprachen haben. Da die Sprachen, ſo lange ſie lebend bleiben, ſich immer verändern, ſo ſollte man die glüklichen Neuerungen der beſten Schriftſteller, die der Kürze günſtig ſind, ſorgfältig bemerken, um ſie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiſte iſt in dieſem Stük von den Dichtern zu erwarten; weil ſie am öfterſten in der Nothwendigkeit ſind, der Sprache neue Wendung zu geben. Dieſer Nutzen der Dichtkunſt iſt allein ſchon wichtig genug, daß man das äuſſerſte zu ihrer Beförderung anwenden ſollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutſche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden iſt, als ſie vorher war. Doch will dieſes nicht ſagen, daß jeder poetiſche Ausdruk ſeiner Kürze halber, ſogleich in die gemeine Rede ſoll aufgenommen werden.

*) Or. I. de Lege Agraria.

Aber auch bey der kürzeſten Sprache, kommt noch ſehr viel auf den Verſtand des Redners an. Wer nicht gewohnt iſt, überall die höchſte Vollkommenheit zu ſuchen, die nur der Verſtand ſieht, trift nicht immer die gröſte Kürze. Sie iſt alſo den Schriftſtellern vorzüglich eigen, die ein zu höhern Wiſſenſchaften aufgelegtes Genie mit Geſchmak verbinden. Darum übertrift Haller, in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutſchen. Schon in dieſer Abſicht allein, iſt ſein Uſong ein höchſt ſchätzbares Werk, und kann zum Muſter des kurzen Ausdruks dienen.

L.

La.
(Muſik.)

Mit dieſer Sylbe wird nach der Aretiniſchen Solmiſation der lezte oder ſechste Ton des Hexachords bezeichnet; folglich iſt La immer die natürliche, oder diatoniſche Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C für den Grundton an, ſo bezeichnet La den Ton A; iſt G der Grundton, ſo wird der Ton E mit La bezeichnet. *)

Labyrinth.
(Gartenkunſt.)

Mit dieſem Worte, das von ägyptiſcher Herkunft zu ſeyn ſcheinet, bezeichnet man gegenwärtig in Luſtgärten einen Plaz, in welchem vielerley Gänge ſo ſeltſam durch einander laufen, daß man ſich ſchwerlich aus denſelben herausfinden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinthe in Luſtgärten gemein; itzt aber ſind ſie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ägyptiſchen Gebäude her, das ſo ſehr weitläuftig und mit ſo mannichfaltigen Gängen und Zimmern angelegt war, daß man ſich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man ſich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Creta, der durch den Theſeus ſo berühmt worden, wird von den Alten auch für ein Gebäude ausgegeben, das Dädalus nach dem Muſter des Aegyptiſchen ſoll aufgeführt haben. Es iſt aber wahrſcheinlicher, daß es eine ſehr weitläuftige Berghöle geweſen, wie die Baumannshöle in Deutſchland iſt. Wäre es ein ſo maßives Gebäude geweſen, wie Plinius vorgiebt, ſo läßt ſich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodorus aus Sicilien keine Spuhr deſſelben mehr übrig geweſen. Alſo gehört die Erzählung der Griechen von dem von ihrem erſten Baumeiſter aufgeführten Labyrinth in Creta unter die Mährchen, dergleichen ſie ſehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Künſte zuzuſchreiben. *)

Lächerlich.
(Schöne Künſte.)

Die Dinge, worüber wir lachen, haben allemal nach unſerm Urtheil etwas ungereimtes, oder etwas unmögliches, und der ſeltſame Zuſtand des Gemüths, der das Lachen verurſachet, entſteht aus der Ungewißheit unſers Urtheils, nach welchem zwey widerſprechende Dinge gleich wahr ſcheinen. In dem Augenblike, da wir urtheilen wollen, ein Ding ſey ſo, empfinden wir das Gegentheil davon; indem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerſtört. Man lacht beym Küzeln über die Ungewißheit, ob man Schmerzen oder Wolluſt empfinde; bey ſeltſamen Taſchenſpielerkünſten, weil man nicht weiß, ob das, was man ſieht, würklich, oder eingebildet iſt. Wenn ein Narr klug, ein junger Menſch alt, ein furchtſamer Haſe beherzt thut; oder wenn einer etwas ſucht, das er in der Hand hat; ſo fühlen wir uns zum Lachen geneigt; weil wir Dinge beyſammen zu ſehen glauben, die unmöglich zugleich ſeyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis des

*) S. Solmiſation.

*) S. Künſte.

des euklidiſchen Satzes von dem vermeynten Winkel, den die Tangente des Cirkels mit dem Bogen macht, geleſen hat; ſein Auge ſieht einen Winkel, und ſein Verſtand ſagt ihm, daß keiner da ſey. Nichts iſt wunderbarer und überraſchender, als daß man zwey einander gerade entgegengeſetzte Handlungen zugleich thun, daß man zugleich ja und nein ſagen ſoll. Dieſes ſcheint man doch in erwähnten Fällen zu thun, und daher kommt das Beluſtigende in der Sache, wenn ſie blos als ein Gegenſtand der Neugierde betrachtet wird. Warum lacht bisweilen ein junges unſchuldiges Mädchen, wenn es ſeine Einwilligungen in eine Sache geben ſoll, die es lebhaft verlanget? Eben deswegen, weil die Schamhaſtigkeit Nein, und die Liebe Ja ſagt. Wie ſoll beydes zugleich ſtatt haben können?

Das Lachen hat ſeinen Grund blos in der Vorſtellungskraft, in ſo fern ſie die Beſchaffenheit der Sachen als einen Gegenſtand der Neugierde beurtheilet: ſo bald das Herz Antheil daran nimmt, hört das Lachen auf. Ich habe bey der unvermutheten Erſcheinung einer innigſt geliebten Perſon, die man hundert Meilen entfernt glaubte, ein lautes Lachen gehört, das bald den Thränen der zärtlichſten Freude Platz machte. In dem erſten Augenblik der Erſcheinung würkte blos die Vorſtellungskraft, die das Seltſame und Unmögliche der Sache fühlte, daß eine Perſon abweſend und doch gegenwärtig ſeyn ſollte. So bald die würkliche Gegenwart entſchieden, und das Ungewiſſe verſchwunden war, überließ man ſich den Empfindungen des Herzens. Alſo dauert das Lachen nur, ſo lange die Ungewißheit dauert, und ſo lange die Sache räthſelhaft iſt. Darum beluſtiget ſich kein Menſch mehr an den ſeltſameſten Taſchenſpielerkünſten, ſo bald er weiß, wie es damit zugeht; darum lachen einige Menſchen über Dinge, wobey andre völlig gleichgültig bleiben; die Lacher haben nicht Scharfſinn oder Aufmerkſamkeit genug, das Räthſel aufzulöſen, oder die Ungewißheit zu heben. Deswegen wird ſchon eine künſtlichere Verwiklung der Sachen erfodert, ſcharfſinnige, als einfältigere Menſchen lachen zu machen.

Es ſcheinet, daß die verſchiedenen Arten des Lächerlichen ſich auf zwey Hauptgattungen bringen laſſen, die den zwey Hauptgattungen des Wahren entgegengeſetzt ſind.

Die erſte Gattung entſtehet aus Vereinigung ſolcher Dinge, die nach unſern Begriffen unmöglich zugleich ſeyn können; weil eines das andere aufhebt. Die zweyte aus Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren Zuſammenhang unbegreiflich und abentheuerlich iſt. Wir wollen der erſten Gattung den Namen des **ungereimten**, der andern, des **abentheuerlichen** Lächerlichen geben. Jede faßt mehrere beſondere Arten in ſich; aber es würde zu weitläuftig ſeyn, alle auseinander zu ſetzen. Folgendes kann zur Probe hinlänglich ſeyn.

Das ungereimte Lächerliche entſtehet auf verſchiedene Weiſe: zuerſt aus dem Widerſprechenden. Wenn ein Gek klug, ein Furchtſamer beherzt; eine häßliche Alte ſchön und jung, ein Unwiſſender gelehrt thut, und dergleichen; ſo fallen ſie völlig ins Lächerliche. Beyſpiele davon ſind überall im Ueberfluß anzutreffen. Man macht alſo die Menſchen lächerlich, deren Reden und Handlungen ſo vorgeſtellt werden, daß dieſes Widerſprechende darin auffält. Sehr ofte macht man uns in der Comödie lachen, wenn man Leute gerade das Gegentheil von dem thun läßt, was ſie ſich zu thun einbilden; oder wenn ihnen das Gegentheil von dem begegnet, was ſie erwarten; wenn wir nur

nur nicht uns im Ernſt für ſie intreſſiren. Voltaire hält ohne Grund dieſes für das einzige Lächerliche, das ein lautes Lachen erweke. †) Es fällt aber meiſtentheils ins Niedrige. Wenn Perſonen von Geſchmak über dergleichen Ungereimtheiten lachen ſollen, ſo müſſen ſie doch etwas feines haben, der Widerſpruch muß nicht ſogleich in die Augen fallen, es muß einiger Scharfſinn dazu gehören, ihn zu fühlen, oder das Ungereimte muß ſeltſam und auſſerordentlich ſeyn.

Hernach wird auch das blos Unwahre, oder Unvollkommene, wenn es bis zur Ungereimtheit ſteigt, lächerlich; wie man an vielen übertriebenen Carrikaturen ſieht. Und denn bekommt es noch einen ſtärkern Reiz, wenn es unter dem Schein des Ernſtes noch mit Nachdruk ausgezeichnet wird. So iſt die ungeheure Prahlerey des Miles glorioſus beym Plautus lächerlich, wenn er ſagt:

Poſtridie natus ſum ego -- quam
Jupiter ex Ope natus erat.

Und wird es noch mehr, wenn ſein Knecht mit ernſthafter Mine hinzuthut:

Si hic pridie natus foret quam ille,
hic haberet regnum in cœlo.*)

Drittens wird dieſes Lächerliche auch durch ungereimte Anwendung, oder Deutung an ſich richtiger Gedanken, oder Worte hervorgebracht. Dadurch wird entweder der, deſſen Worten man einen ungereimten Sinn andichtet, oder der, welcher ſie auf eine ungereimte Weiſe verſteht, lächerlich. Als Antiochus, den Hannibal gegen die Römer aufwiegelte, dieſem Feldherrn ſein Heer zeigte, welches ungemein prächtig und reich gerüſtet, ſonſt aber vermuthlich ſchlecht war, und ihn hernach fragte, ob er nicht glaubte, daß dieſes für die Römer hinlänglich wäre, antwortete der ſchlaue Carthaginenſer: die Römer ſeyen ihm zwar als ein ſehr habſüchtiges Volk bekannt, doch glaube er, daß ſie ſich damit begnügen werden. Hier dichtete Hannibal den Worten des Königs einen völlig ungereimten Sinn an. So ſind in dem Geizigen des Moliere lächerliche Mißdeutungen, da Harpagon von ſeinem Schatzkäſtchen Dinge ſagt, die ein andrer auf ein Mädchen deutet. Dieſes Lächerliche ſteigt aufs höchſte, wenn die Mißdeutungen ernſtlichen Streit zwiſchen den Perſonen verurſachen, die einander ihre Worte ſo ungereimt auslegen.

Viertens entſtehet das ungereimte Lächerliche auch aus Vergleichungen der Dinge, die in keine Vergleichung kommen können; wenn große Dinge mit kleinen, oder kleine mit großen verglichen werden, wie wenn Scarron in dem bekannten Sinngedicht den Verfall großer und mächtiger Staaten mit ſeinem zerriſſenen Wammes vergleicht. Die meiſten Parodien gehören zu dieſer Art des Lächerlichen. Auch das naive, das ins Lächerlich fällt, gehört zu dieſer Art.*)

Vielleicht giebt es noch mehr Arten des ungereimt Lächerlichen.

Das abentheuerlich Lächerliche macht die zweyte Hauptgattung aus. Es bekommt ſeine Kraft von einer höchſtſeltſamen Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben iſt. Dieſes iſt die Gattung, derer Horaz im Anfang ſeines Schreibens über die poetiſche Kunſt erwähnet.

Humano

†) J'ai cru remarquer qu'il ne s'élève preſque jamais des éclats de rire univerſels qu'à l'occaſion d'une mepriſe — Il y a bien d'autres genres de comique — mais je n'ai jamais vu ce qui s'apelle rire de tout ſon cœur — que dans ces cas approchans de ceux, dont je viens de parler. In der Vorrede zum Enfant prodigue.

*) Mill. Glor. Act. IV. ſ. 2.

*) S. Naiv.

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere ſi velit & varias inducere plumas,
Undique collatis membris & turpiter atrum
Deſinat in piſcem mulier formoſa ſuperne.
Spectatum admiſſi riſum teneatis Amici?

Hieher gehören erſtlich die ſeltſamen Abentheuer, wovon kein Menſch den Zuſammenhang einſieht, dergleichen in den Ritterbüchern und in den comiſchen Romanen vorkommen, poßirliche Verwiklungen und Vorfälle, dergleichen man in einigen Comödien ſieht. Hernach das Abentheuerliche und Poßirliche in Einfällen, Reden und Handlungen ſolcher Menſchen, die wahre Originale ſind, welche ganz auſſer die Ordnung der Natur treten, die immer ſo denken und handeln, wie ſonſt kein Menſch thun würde. Ferner das ſeltſame und Abentheuerliche in Vergleichung ſolcher Dinge, zwiſchen denen nur eine wilde und ausſchweifende Phantaſie, Aehnlichkeiten entdeket, die keinem ordentlich denkenden Menſchen eingefallen wären. Von dieſer Art des Lächerlichen findet man eine ſehr reiche Aerndte in **Buttlers Hudibras.** Nicht nur ſeine Helden ſind poßirliche und abentheuerliche Narren, ſondern die beſtändigen Anſpielungen der albernſten Handlungen dieſer niedrigen Originale, auf ſehr ernſthafte Begebenheiten und Unternehmungen derſelben Zeit, machen dieſes Gedicht ungemein ergötzend.

Dieſes ſey von der Beſchaffenheit der lächerlichen Gegenſtände geſagt

Auch das Lachen ſelbſt iſt von verſchiedener Art; rein und blos beluſtigend; oder mit andern Empfindungen vermiſcht, nach Beſchaffenheit der Veranlaſſung dazu. Wenn wir das Lächerliche in zufälligen Dingen entdeken, ſo thut es eine ganz andere Würkung, als wenn wir es an Perſonen wahrnehmen, deren Einfalt oder Narrheit der Grund davon iſt. Im erſten Fall iſt es rein und blos beluſtigend, wie bey ſeltſamen poßirlichen Begebenheiten. Entſteht es aber aus Einfalt, ſo miſcht ſich ſchon ein kleiner Hang zum Spotten in daſſelbe; wir ſehen gerne, daß andre ſich weniger ſcharfſinnig zeigen, als wir ſind. Hat es aber Narrheit zum Grunde, oder fällt es auf Perſonen, denen wir nicht gewogen ſind, oder die wir gar haſſen, ſo miſcht ſich Spott oder Hohn darein. Schon die Freude, Perſonen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthiget zu ſehen, iſt hinlänglich, uns lachen zu machen.

Hieraus entſteht die verſchiedene Anwendung des Lächerlichen in den ſchönen Künſten. Es dienet entweder zur Beluſtigung, oder zur Warnung, oder zur Züchtigung.

Von dem Werth und dem Rang der Werke, die blos zur Beluſtigung dienen, iſt anderswo geſprochen worden *) Hier iſt blos der Stoff zu dieſen Werken und deren Behandlung in Betrachtung zu ziehen. Das reine Lachen entſteht aus dem Ungereimten, das keine Narrheit zum Grund hat, die wir verſpotten können. Hieher gehören die Arten des abentheuerlichen Lächerlichen, wovon ſo eben geſprochen worden.

Alle Hauptzweige der ſchönen Künſte können dieſes Lächerliche brauchen. Die Dichtkunſt auf mancherley Weiſe, vorzüglich in ſcherzhaften Erzählungen, und in der Comödie; die Tanzkunſt und Muſik, in comiſchen Balletten; die zeichnenden Künſte auf mancherley Art, am vorzüglichſten aber in hiſtoriſch comiſchen Stüken.

Soll aber dieſe Art des Lächerlichen auf eine den ſchönen Künſten anſtändige Art gebraucht werden, ſo muß

*) S. Scherzhaft.

es nicht in das Abgeſchmakte, oder grobe Niedrige fallen, ſondern mit feinem Geſchmak durchwürzt ſeyn. Es wird abgeſchmakt und albern, ſo bald es den Schein der Würklichkeit, oder die Wahrſcheinlichkeit verlieret. Nur der nie denkende Pöbel läßt ſich verblenden, daß er grob erdachte Ungereimtheiten für würklich hält, und lacht, wenn in ſchlechten Poſſenſpielen ein Menſch über einen andern wegſtolpert, den er gar wol geſehen hat; oder wenn er ſich blind und taub ſtellt, wo jederman ſieht, daß er es nicht iſt; oder wenn jemand etwas naives ſagt, oder thut, wobey jederman merkt, daß es blos poſſenhafte Verſtellung iſt. Unſere deutſche Schaubühne hat zwar glüklich angefangen, ſich von ſolchen Poſſen, wovon ſelbſt Moliere nicht rein iſt, zu reinigen; aber die comiſchen Opern führen es nicht ſelten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künſtler ſich vor dem Uebertriebenen und Unwahrſcheinlichen hüten. Der Carricaturmahler muß dem Menſchen die menſchliche Phyſionomie laſſen, und ſie auf eine geſchikte und wahrſcheinliche Weiſe mit der Phyſionomie eines Schaafs, oder einer Nachteule verbinden, daß nicht alberne Köpfe ſondern verſtändige Menſchen die Sache für würklich halten. Setzet man einen würklichen Katzenkopf auf einen menſchlichen Körper, ſo iſt die Sache blos unſinnig, und nicht mehr luſtig.

Will der Dichter oder Mahler uns mit Schilderung ſolcher Menſchen beluſtigen, deren Charakter und Sitten einen lácherlichen Gegenſatz mit den Unſrigen machen, ſo muß er uns nicht völlig alberne und abgeſchmakte Menſchen zeigen. Dieſe verachten wir auf den erſten Blik; auch keine, an deren Würklichkeit wir gleich zweifeln; denn dieſe ziehen unſre Aufmerkſamkeit nicht an ſich.

Niemand bilde ſich ein, daß zu dieſer Art des Lácherlichen blos eine abentheuerliche Phantaſie gehöre; ohne feinen Witz und groſzen Scharfſinn wird keiner darin glüklich ſeyn. Es iſt eben ſo ſchwer, einen Roman, wie der Gil-Blas iſt, zu ſchreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geſchichte der Kunſt ſelbſt beweiſt, wie wenig Zeichner ſind, die in Carricaturen das Geiſtreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben. Würkliche nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contraſt zwiſchen Dingen, wo wir ſie nicht würden geſehen haben, ſehen nur Menſchen, die ſcharfſinniger ſind, als wir, und dadurch ſetzen ſie uns in den zweifelhaften Zuſtand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig iſt. Die Kunſt zu ſcherzen iſt ſo ſelten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger iſt die Anwendung des Lácherlichen zur Warnung und Beſſerung der Menſchen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem iſt nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verſpottet zu werden, und es iſt kaum eine Leidenſchaft, mit der ſo viel ausgerichtet werden kann, als mit dieſer. Mancher lieſze ſich eher ſein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lácherlich ſeyn wollte. Hier iſt alſo für den Künſtler Ruhm zu erwerben: er kann die Menſchen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder böſen Gewohnheit heilen, und jede ſchädliche Leidenſchaft im Zaum halten; wenn er nur die Furcht lácherlich zu werden, zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lácherliche der erſten Gattung ſchiket ſich vorzüglich zu dieſem Gebrauch; es darf nur auf Menſchen, die man lácherlich machen will, angewendet werden. Die comiſche Schaubühne kann hiezu die beſte Gelegenheit geben; denn alle andren Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauſpiel fehlt, wodurch jeder Eindruk

druk lebhafter wird. *) Auf die ſpottende Comödie kann man anwenden, was Ariſtoteles vom Trauerſpiel ſagt: ſie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. Indem ſie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter blos ſtellt, erwekt ſie die Furcht lächerlich zu werden. Rouſſeau ſpricht ihr dieſen Nutzen ab; aber er hat hier die Sachen in einem etwas falſchen Lichte geſehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß ſie lächerlich ſind; dieſe kann man nicht beſſern. Aber wie mancher Menſch findet ſich nicht, der blos anderer Narrheiten nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unſerm eigenen Geiſt erzeuget, nicht aus unſrer verkehrten Art zu ſehen, entſtanden ſind; wir haben ſie eingeführt gefunden, und es iſt uns nur nicht eingefallen, ſie an dem Probierſtein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein Klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdekt, ſo erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Menſch würde ſich aus Mangel der Ueberlegung, aus Leichtſinn, Thorheiten und Vorurtheilen überlaſſen; kommt man ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor, ſo verwahrt er ſich dagegen. Wie mancher verſtändige Gelehrte würde nicht ein Pedant ſeyn, wenn nicht die Pedanterey wäre lächerlich gemacht worden? Rouſſeau hat nicht bedacht, daß die Narrheit nicht blos den Narren eigen iſt, ſondern auch Verſtändige anſtekt; ſo wie das Laſter nicht blos den verworfenen Menſchen, in deren Herzen es entſpringt, eigen iſt, ſondern auch gute Menſchen übereilen kann. Einen gebohrnen Narren von verkehrtem Sinne kann man freylich nicht heilen; aber verſtändige Menſchen ſind von Thorheiten und Vorurtheilen, die ſie durch Anſtekung gewonnen haben, zu befreyen, oder vor der künftigen Anſtekung zu verwahren. Sollte dieſes nicht weit leichter und natürlicher ſeyn, als daß ſie davon angeſtekt werden? Ofte kommen Narrheiten eines ganzen Volks von einem einzigen verwirrten Kopfe; warum ſollten ſie nicht auch durch einen klugen Kopfe vertrieben werden können? Hievon aber habe ich anderswo ausführlicher geſprochen. †)

Wo man die Beſſerung zur Abſicht hat, muß die Narrheit ſelbſt, nicht die Perſon des Narren, den man beſſern will, lächerlich gemacht werden. Man muß ſich ſo gar in Acht nehmen, daß er ſich nicht gleich perſönlich getroffen glaube; er muß erſt brav mitlachen, und erſt am Ende muß man ihm ſagen:

— Quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man, um Menſchen von Thorheiten zu heilen, oder darfür zu warnen, nie ganz verworfene und grobe Narren auf die Bühne bringen. Sie ſind unheilbar und gehören ins Tollhaus; für andre ſind ſie unſchädlich, weil ſie nicht anſteken. Kein Menſch, der noch einigen Verſtand hat, glaubt ſich in dem Falle zu finden, äuſſerſt lächerlich zu ſeyn, oder zu werden. Er macht alſo keine Anwendung auf ſich, wenn ihm gar zu grobe Narrheiten vorgehalten werden. Man muß da eben ſo behutſam verfahren, wie bey den Drohungen mit den Strafen der Vergehungen. Einen Menſchen, der noch Empfindung von Ehre hat, kann man nicht durch Galgen und Rad ſchreken, ſie liegen auſſer ſeinem Kreiß; und ſo iſt auch das Tollhaus keine Warnung, die man verſtändigen Menſchen geben könnte. Wer in Molieres Tartüffe, oder

*) S. Schauſpiel.

†) S. Reflexions philoſophiques ſur l'utilité de la poeſie dramatique, in den Memoires der Preuß. Academie der Wiſſenſchaften für das Jahr 1760. S. 337. u. f. f.

Digitized by Google

oder Harpagon ſich ſelbſt erkennt, wird dadurch nicht gebeſſert; denn er hat alle Scham bereits verlohren; ein feinerer Tartüffe und Harpagon aber wendet dieſes grobe Lächerliche nicht auf ſich an.

Darum ſoll der comiſche Dichter, der die Menſchen von Thorheiten befreyen, oder ſie dafür warnen will, ſowol in der Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung deſſelben vorſichtig ſeyn. Er ſoll uns nicht grobe Narrheiten, die wir ſelbſt auch hinlänglich bemerken, ſondern unſre eigene Thorheiten, die wir aus Unachtſamkeit oder aus Mangel des Scharfſinns nicht bemerkt haben, lebhaft fühlen laſſen, um uns davon zu heilen. Entdeket er ausgebreitete Thorheiten, die wir überſehen könnten, die wir noch nicht haben, aber vielleicht annehmen würden, ſo warne er uns bey Zeiten dafür; vor groben Narrheiten halten wir uns durch uns ſelbſt ſchon genug verwahret.

Hier iſt leicht zu ſehen, daß nur die ſcharfſinnigſten Köpfe, die viel weiter, als andre, auch nicht unverſtändige Menſchen, ſehen, zu dieſem Werk aufgelegt ſind. Wer nicht über alle andre Menſchen wegſieht, muß ſich daran nicht wagen. Daher kommt es, daß comiſche Dichter dieſer Art ſo ſehr ſelten ſind. Wo es auf bloße Beluſtigung ankommt, wovon vorher geſprochen worden, da hat es ſo viel nicht auf ſich; eine gute comiſche Laune iſt dazu hinlänglich, wiewol auch dieſe ſchon eine ziemlich ſeltene Gabe iſt. Aber hier muß noch allgemeine, überwiegende Beurtheilung der Menſchen und Sitten dazu kommen. Wir erinnern dieſes, um junge comiſche Dichter zu warnen, daß ſie ſich nicht zu früh in dieſes Feld wagen; ſie mögen erſt verſuchen uns zu beluſtigen; aber ehe ſie uns vom Lächerlichen zu heilen verſuchen, müſſen ſie ſehr gewiß ſeyn, nicht, daß ſie gemeine Narren, ſondern auch klügere Menſchen, überſehen. Dazu gehört eine ungemeine Kenntniß der Menſchen und der Welt, von den tiefſten Einſichten der Philoſophie unterſtützet. Die aber dieſe Kenntniß und Einſicht durch langes Beobachten und ſcharfes Nachdenken erlanget haben, beſitzen denn ſelten noch die comiſche Laune, den Gebrauch davon zu machen.

Dieſer Schwierigkeit iſt es noch mehr zuzuſchreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutſche Schaubühne noch ſo wenig Gutes in dieſer Art aufzuweiſen hat. Es iſt wahr, daß Deutſchland blos zur Beluſtigung weniger comiſche Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und ſich weniger nach andern umſieht, um es ſo zu machen, wie ſie. Der Deutſche ſcheuet ſich ungeſchikt zu ſcheinen, und hat nicht Muth genug ſich ganz ſeinem Gutdünken zu überlaſſen; darum iſt er weniger Original, als mancher andrer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlet es ihm wahrlich nicht. Non deeſt materia, ſed artifex. Es fehlet uns an Geiſtern, die von einer gewiſſen Höhe auf uns herabſehen, und dann Luſt und Laune genug hätten, ſich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das ſie entdekt haben, vorzuzeichnen. Wieland ſteht hoch genug, um ſeine Nation zu überſehen, und auch an Laune fehlet es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel ſo hoch, daß nur die, die das ſchärfſte Geſicht haben, deutlich darin ſehen: man muß ſchon über die gemeinen Thorheiten weit weg ſeyn, um ſich von ihm von verſtekteren heilen zu laſſen. Leſſing ſcheinet einen ſtärkern Hang zur tragiſchen Muſe zu haben; und ſein Lachen zieht meiſtentheils ins Bittere. Liscow würde der comiſchen Bühne in dieſer Art große Dienſte geleiſtet haben, wenn er ſich dieſes vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieſer Gattung ſcheinet einer der ſchwereſten Theile der

Digitized by Google

der Kunſt zu ſeyn. Die gröſte Sorgfalt muß auf die Wahrſcheinlichkeit gewendet werden; denn der Zwek wird nothwendig verfehlt, ſo bald der Zuhörer glaubt, daß es ſolche Narren, wie man ihm vorſtellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorſtechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, die verſchiedenen Arten hiebey zu verfahren, aus einander zu ſetzen. Im Grunde müſſen ſie mit den verſchiedenen Arten den Irrthum zu widerlegen übereinkommen: die Thorheit iſt ein Irrthum, deſſen Widerſpruch an den Tag zu bringen iſt. Wollte ſich hier jemand die Mühe nehmen, die Ariſtoteles genommen, da er ſeinen Elenchus geſchrieben hat; ſo würden wir alle mögliche Arten das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht iſt es nicht ganz ohne Nutzen, nur ein Paar Beyſpiele davon anzuführen.

Eine Art zu widerlegen iſt die, da man den falſchen Satz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die letzte offenbar ungereimt iſt, die Falſchheit deſſelben zeiget. Gerade ſo kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu ſetzen. So würde das bekannte Geſpräch zwiſchen dem Pyrrhus und Cineas eine ſchöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieſer wollte dem Pyrrhus ſeine Thorheit, die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer ſollen ein ſehr kriegeriſches Volk ſeyn — doch wir werden ſie beſiegen. Aber zu was ſoll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das verſteht ſich von ſelbſt. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, ſo wird uns in ganz Italien niemand mehr widerſtehen, weder Grieche noch Barbar. Alſo werden wir Meiſter von ganz Italien ſeyn

Cin. Gut, und wenn wir nun ganz Italien werden erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehſt du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Was ſollt' uns nun hindern, dieſe glükliche und volkreiche Inſel zu erobern.

Cin. Das läßt ſich wol hören Es iſt ſo itzt alles da in Unordnung, nachdem Agathokles todt iſt. — Dieſes ſoll alſo denn das End' unſrer Eroberung ſeyn?

Pyrr. Du überlegeſt die Sachen nicht Cineas. Dies alles ſoll nur ein Vorſpiel gröſſerer Unternehmungen ſeyn. Wer ſollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem ſo nahe liegenden Africa und Carthago Luſt bekommen? — Haſt du nicht geſehen, daß Agathokles, der doch mit ſo wenig Schiffen, und nur wie verſtohlner Weiſe aus Sicilien dahin geſeegelt war, ſich beynahe davon Meiſter gemacht hat Wer wird denn uns, da wir eine ſo große Macht haben, Widerſtand thun?

Cin. Kein Menſch. Denn können wir auch wieder zurükekehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrſchen. Das iſt ſicher. Aber was werden wir denn zuletzt nach allen dieſen Siegen und Eroberungen thun?

Pyrr. (lächelnd.) Mein guter Cineas! denn wollen wir recht ruhig leben; täglich Gaſtereyen und Luſtbarkeiten anſtellen, und recht luſtig ſeyn.

Cin. Was hindert uns denn dieſes gleich itzt zu thun? Warum ſollen wir mit ſo viel Arbeit mit ſo viel Gefahr, mit ſo viel Blutvergießen etwas in der Ferne ſuchen, was ſchon itzt in unſrer

Gewalt

Digitized by Google

Gewalt iſt, da wir würklich alles beſitzen, was zu jenem luſtigen Leben nöthig iſt?

Auf eine ähnliche Weiſe kann man auch andre Arten der Widerlegung anwenden, das Lächerliche herauszubringen; wovon die Induktion, oder Anführung ähnlicher Fälle keine der geringſten iſt. Man könnte eine Art von Topik geben, die alle Mittel enthielte, das Lächerliche in helles Licht zu ſetzen; doch müßte allemal der Scharfſinn und die comiſche Laune beym Gebrauch derſelben vorausgeſetzt werden. Denn ohne Genie lernt man die Kunſt zu ſpotten, ſo wenig als andre Künſte. Cicero wünſchte ein Syſtem dieſer Kunſt zu haben; ob er gleich wol ſah, daß die Natur das beſte dabey thun müßte. †)

Wiewol die Comödie die vorzüglichſte Gelegenheit hat, dieſes Lächerliche anzuwenden, ſo kann es in allen andern Arten auch gut gebraucht werden; in allen Dichtungsarten; im Geſpräch, welche Art Lucian vorzüglich geliebt; im Sinngedicht. Daß es auch in den zeichnenden Künſten angehe, kann man am deutlichſten aus Hogarths Werken, beſonders aus ſeinen Zeichnungen zum Hudibras ſehen. Dem Redner kann es höchſt vortheilhaft ſeyn, wenn er ſeine Gegner lächerlich zu machen weiß, ſo hat er ſeine Sache meiſt gewonnen; denn man iſt geneigt ſich auf die Seite des Lachenden zu wenden. Bisweilen vertritt auch ein Wort, wodurch ein langer Beweis der Gegenparthey lächerlich gemacht wird, die Stelle der gründlichſten Widerlegung.

Einen ſehr großen Nutzen hat die Kunſt, fein über Thorheiten zu ſpotten, auch im gemeinen Leben; nicht nur um ſich gegen Narren in Sicherheit zu ſetzen, ſondern auch um die Menſchen von Thorheiten und Vorurtheilen zu reinigen. Es iſt ein wahres Glük unter ſeinen Bekannten einen zu haben, dem keine Thorheit entgeht, und der ſie auf eine feine und nicht beleidigende Art fühlbar zu machen weiß. So wie der Umgang mit dem ſchönen Geſchlechte die Männer höflicher und gefälliger macht, und ſie von der ihrem Geſchlechte anklebenden Rauhigkeit reiniget; ſo dienet auch der Umgang mit feinen Spöttern, uns von Thorheiten zu befreyen.

Aber es wäre zu wünſchen, daß dieſe Gabe zu ſpotten nur redlichen Menſchen zu Theil würde; weil leicht ein großer Mißbrauch davon gemacht wird. Rouſſeau hat Molieren mit Recht vorgeworfen, daß er oft einen unſittlichen Gebrauch davon gemacht habe; und wer kennet nicht berühmte Spötter, die verehrungswürdige Gegenſtände lächerlich zu machen ſuchen? Vergeblich hat der berühmte Graf Schaftesbüry ſich bemüht die Welt zu bereden, daß das Lächerliche, das man Wahrheit und Verdienſt anzuhängen ſucht, nicht darauf hafte; ſondern vielmehr ein Probierſtein deſſelben ſey. †) Die Erfahrung lehret das Gegentheil. Cicero merkt irgendwo an, daß er ſo viel über jemanden gelacht habe, daß er beynahe ſelbſt darüber zum Narren worden ſey ††) Um ſo viel leichter iſt es, wenn man ofte verſucht, ſich etwas von der lächerlichen Seite vorzuſtellen, es zuletzt lächerlich zu finden. Man hat ja Beyſpiele genug, daß aus Scherz Ernſt wird. Alſo iſt es doch immer gefährlich, in Dingen, die man verehren ſoll, etwas Lächerliches zu ſuchen. Mancher, der gewohnt iſt, die poſſenhafte Aeneis des Scarrons zu leſen, wird ſchwerlich die Aeneis ſelbſt mit dem

†) Cujus utinam artem aliquam haberemus! ſed domina natura eſt. De Oratore Lib. II.

†) Eſſay onthe Freedom of Wit and Humor.

††) Adeo illum riſi, ut pene ſim factus ille.

dem Ernſte leſen können, den er ſonſt dabey würde gehabt haben.

Wir haben noch die dritte Anwendung des Lächerlichen zu betrachten, da es zur Züchtigung der Boßheit gebraucht wird. Cicero hat dieſe wichtige Anwendung des Lächerlichen verkannt; er ſagt ausdrüklich, man müſſe Miſſethäter härter, als mit Spott beſtrafen. †) Aber dieſes geht nicht allemal an. Es giebt Böſewichte, die über die Geſetze erhaben ſind; andre ſind eine Peſt der menſchlichen Geſellſchaft und wiſſen ihre Boßheit ſo liſtig auszuüben, daß man die Geſetze gegen ſie gar nicht brauchen kann. Dieſe können nur mit der Geiſel des Spötters gezüchtiget werden; es iſt die einzige Art ſich an ihnen zu rächen. Beſſern kann man ſie nicht dadurch; dieſes iſt auch nicht die Abſicht des Spötters, er will ihnen nur wehe thun; und er thut wol daran. Denn kann doch noch das Gute daraus erfolgen, daß der Böſewicht in allgemeine Verachtung kommt, die ihm in fernerer Ausübung ſeiner Boßheit doch große Hinderniſſe in den Weg legen kann. Wer in allgemeiner Verachtung ſteht, iſt ſelten fürchterlich.

Wer unternimmt einen großen Miſſethäter, dem man durch die Geſetze nicht beykommen kann, verächtlich zu machen, hat auch nicht nöthig in ſeinen Spöttereyen ſo ſehr ſorgfältig zu ſeyn. Auch der Pöbel muß ſeiner ſpotten; folglich iſt alles, was ihn beſchimpfen kann, gut gegen ihn. Können feinere Köpfe nicht lachen, wann Tartüffe ſich in ſeiner verliebten Tollheit ſo grob hintergehen läßt; ſo ſehen ſie es doch gerne, daß der Pöbel darüber lacht. Auch die unwahrſcheinlichſte Narrheit, der man ihn beſchuldiget, kann gute Würkung thun. Ariſtophanes beſchuldiget den Sokrates in ſeinen Werken ſo viel grober Narrheiten, daß kein Verſtändiger darüber wird gelacht haben; aber manchem einfältigen Manne mag der Philoſoph dadurch verächtlich worden ſeyn.

Die ſogenannte alte Comödie in Athen gab den Dichtern Gelegenheit, das Lächerliche zu dieſem Gebrauch anzuwenden. Vielleicht war nie ein Menſch in dieſer Art Spötterey geſchikter, als Ariſtophanes. Unſre heutigen Staatsverfaſſungen haben dieſen Gebrauch entweder völlig, oder doch größtentheils gehemmet. Hievon aber wird an einem andern Orte geſprochen werden. *)

†) Facinoroſos majori quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt. De Orat. L. II.

*) S. Satyre.

Lage der Sachen.

(Schöne Künſte.)

Durch die Lage der Sachen, die man auch mit dem franzöſiſchen Wort Situation ausdrükt, verſteht man die Beſchaffenheit aller zu einer Handlung oder Begebenheit gehörigen Dinge, in einem gewiſſen Zeitpunkt der Handlung, in welchem man das Gegenwärtige, als eine Würkung deſſen, das vorhergegangen, und als eine Urſache deſſen, das noch erfolgen ſoll, anſieht. Wenn wir uns den Augenblik vorſtellen, da Cäſar von Brutus und ſeinen Mitverſchwornen ſoll umgebracht werden; in dieſem Augenblik aber die Handlung als ſtille ſtehend betrachten, um jedes einzele, das dazu gehört, zu bemerken: die gegenwärtigen Perſonen, ihre Gedanken und Empfindungen, den Ort und andre Umſtände, und dieſes alles auf einmal, wie in einem Grundriß vor uns haben, ſo faſſen wir die gegenwärtige Lage der Sachen.

In dieſen Umſtänden ſtellt man ſich etwas, das geſchehen ſoll, vor, und hat auf einmal viel Dinge, die man als mitwürkend, oder als leidend anſieht, vor Augen; die Neugierde wird gereizt;

reizt; man erwartet mit Aufmerkſamkeit den Erfolg von ſo vielen auf einmal zuſammenkommenden mit oder gegen einander würkenden Dingen. Iſt die Handlung an ſich ſelbſt wichtig, und itzt auf einen merkwürdigen Zeitpunkt gekommen, ſo befinden wir alsdenn uns ſelbſt, als Zuſchauer, in einem merkwürdigen Zuſtande, voll Neugierde, Würkſamkeit und Erwartung. Ein ſolcher Zuſtand hat ungemein viel reizendes für lebhafte Gemüther, und es ſcheinet, daß wir das Vergnügen unſrer Exiſtenz nie vollkommener genießen, als in ſolchen Umſtänden. Welcher Menſch könnte in einem ſolchen Falle ohne den bitterſten Verdruß ſich in der Nothwendigkeit befinden, ſein Auge von der Scene wegzuwenden, ehe ſeine Neugierde über die Erwartungen deſſen, was geſchehen ſoll, befriediget iſt?

Deswegen iſt in dem Umfange der ſchönen Künſte nichts, das uns ſo ſehr gefällt, als merwürdige Lagen der Sachen bey wichtigen Handlungen oder Begebenheiten. Dergleichen auszudenken, und deutlich vor Augen zu legen, iſt einer der wichtigſten Talente des Künſtlers. Man ſieht leicht, daß das Merkwürdige einer Lage in dem nahe ſcheinenden und unvermeidlichen Ausbruch ſolcher Dinge beſtehe, die lebhafte Leidenſchaften erweken. Das, was wir vor uns ſehen, ſetzt uns in Erwartung, die mit Furcht, oder Hoffnung, mit Verlangen, oder Bangigkeit begleitet iſt. Je mehr Leidenſchaften dabey rege werden, je mehr intreßirt die Lage der Sachen. Schon Dinge, deren Erfolg uns gleichgültig iſt, können ſich in einer Lage befinden, die uns blos aus Neugierde ſehr intreßirt. Man wünſcht zu ſehen, wie die Sachen, die wir verwikelt, gegen einander ſtreitend, ſehen, aus einander gehen werden.

Die Lagen, da die handelnden Perſonen in einem völligen Irrthum und in falſchen Erwartungen ſind, oder wo überhaupt etwas widerſprechendes in den Sachen iſt; wo man einen ſtarken Contraſt gewahr wird, gehören unter die intreſſanteſten, und können nach Beſchaffenheit der Sachen ſehr tragiſch, oder ſehr comiſch ſeyn. Das Intreſſante dieſer Lagen liegt vornehmlich in der Art des Wunderbaren der entgegengeſetzten Dinge. Unſer Gemüth iſt alsdenn in der lebhafteſten Faſſung, wenn alles, was zu Hervorbringung eines Zuſtandes erfodert wird, vorhanden zu ſeyn ſcheinet, ohne daß dieſer Zuſtand erfolget. Wenn wir Zuſchauer eines wichtigen Unternehmens ſind, an deſſen guten oder ſchlechten Erfolg wir ſtarken Antheil nehmen; ſo ſind wir auf das Lebhafteſte in den Augenbliken intreſſirt, da wir die Entſcheidung der Sache für gewiß halten. Dauert dieſer Zuſtand eine Zeitlang, oder erfolget das Gegentheil deſſen, was wir erwarteten, ſo entſteht eine Erſchütterung im Gemüthe, deren Andenken beynahe unauslöſchlich bleibet. Wenn das Unternehmen auf dem Punkt iſt zu gelingen oder zu mißlingen, ſo entſteht eine ausnehmend lebhafte Hoffnung oder Furcht; fürnehmlich alsdenn, wenn wir ſehen, daß die Perſonen, denen am meiſten an einem gewiſſen Erfolg gelegen iſt, das Gegentheil von dem thun, was ſie thun ſollten. Man kann ſich in ſolchen Umſtänden kaum enthalten mitzureden, oder mitzuwürken. Wenn wir ſehen, daß ein Menſch das, was er am ſorgfältigſten verbergen ſollte, ſelbſt verräth; wenn er gerade das Gegentheil von dem thut, was er unſerm Wunſche nach thun ſollte, oder wenn er ſonſt in einem großen und wichtigen Irrthum iſt; ſo fühlen wir eine ſtarke Begierde ihn zurecht zu weiſen. Wenn wir ſehen, daß Ulyſſes das Geheimniß ſeiner Ankunft beym Philoktet nothwendig verbergen muß, und es doch ſelbſt verräth; ſo entſtehet in uns eine lebhafte Beſorgniß. Wir

ſind

ſind in der gröſten Verlegenheit, wenn wir die Clytemneſtra bey ihrer Ankunft in Aulis ſo vergnügt ſehen, da wir doch wiſſen, wie ſehr ſie ſich betrügt; und wir fühlen ein ausnehmendes Vergnügen, wenn wir einen Böſewicht, wie Aegyſth iſt, über ſeine vermeynte Glükſeligkeit in dem Augenblik frohloken ſehen, da der Dolch, ihn zu ermorden, ſchon gezogen iſt. Ueberhaupt ſind ſolche Lagen, wo der Zuſchauer die handelnden Perſonen über Hauptangelegenheiten im Irrthum ſieht, der ihnen bald wird benommen werden, höchſt intreſſant. Was kann die Neugierde und Erwartung lebhafter reizen, als wenn wir die Elektra beym Sophokles den Oreſtes, der vor ihr ſteht, als todt beweinen ſehen, da wir wiſſen, daß er auf dem Punkt ſteht, ſich erkennen zu geben?

Es giebt Lagen, die blos den Verſtand und die Neugierde intreſſiren, da man äuſſerſt begierig iſt zu ſehen, wie die Sachen laufen werden; wie ſich eine Perſon aus einer groſſen Verlegenheit heraushelfen, oder zum Zwek kommen wird; wie hier die Unſchuld, dort das Verbrechen an den Tag kommen wird, wo wir gar keine Möglichkeit dazu ſehen. Solche Lagen ſind allemal als ſittliche oder politiſche Aufgaben anzuſehen, deren Auflöſung wir von dem Dichter zu erwarten haben. Verſteht er die Kunſt, ſie natürlich, ohne erzwungene Maſchinen, ohne Hülfe völlig unwahrſcheinlicher ohngefährer Zufälle aufzulöſen, ſo hat er dadurch unſre Erkenntniß erweitert. Alſo können ſolche, blos für die Neugierde intreſſante Lagen, ihren guten Nutzen haben. Es kommen in den menſchlichen Geſchäften unzählige Lagen vor, wo es äuſſerſt ſchwer iſt, mit einiger Zuverſicht eine Parthie zu nehmen. Je mehr Fälle von ſolchen Lagen, und deren Entwiklung uns bekannt ſind, je mehr Fertigkeit müſſen wir auch haben, uns ſelbſt in ähnlichen Fällen zu entſchlieſſen. Und dieſes iſt einer der Vortheile, die wir aus der epiſchen und dramatiſchen Dichtkunſt ziehen können, wenn nur die Dichter eben ſo viel Verſtand und Kenntniß des Menſchen, als Genie und Einbildungskraft haben.

Andre Lagen ſind mehr leidenſchaftlich, und dienen hauptſächlich unſer Herz zu prüfen, und jede Empfindung, der es fähig iſt, darin rege zu machen. Man kann ſich in traurigen, fürchterlichen, verzweifelnden, auch in ſchmeichelhaften, hoffnungsvollen, fröhlichen Lagen befinden. Alsdenn iſt die ganze empfindende Seele in ihrer gröſten Lebhaftigkeit. Man lernet ſein eigenes Herz nie beſſer kennen, als wenn man Gelegenheit hat, ſich in Lagen zu finden, die auf das Glük des Lebens ſtarken Einfluß haben.

Die Dichter müſſen demnach keine Gelegenheit verſäumen, uns wenigſtens als Zuſchauer oder Zeugen, in ſolche Lagen zu ſetzen. Die epiſchen und dramatiſchen Dichter haben die beſten Gelegenheiten hiezu; und müſſen dieſes für eine ihrer wichtigſten Angelegenheiten halten. Je mehr Erfahrung und Kenntniß der Welt und der Menſchen der Dichter hat, je geſchikter iſt er dazu; denn das bloſſe Genie, ohne genugſame Kenntniß der Welt, iſt dazu nicht hinreichend.

Hat er eine merkwürdige Lage gefunden, ſo muß er ſich Mühe geben, uns dieſelbe recht lebhaft vorzuſtellen: er muß wiſſen, unſre Aufmerkſamkeit eine Zeitlang auf derſelben zu erhalten. Er ſoll deswegen mit der Handlung nicht forteilen, bis er gewiß vermuthen kann, daß wir die Lage der Sachen völlig gefaſt haben. Er muß eine Zeitlang nichts geſchehen laſſen; ſondern entweder durch die Perſonen, die bey der Handlung intreßirt ſind, oder im epiſchen Gedicht, durch ſeine Anmerkungen und Beſchreibungen, uns die wahre Lage der Sachen ſo ſchildern

ſchildern, daß wir ſie ganz überſehen. Die Regel des Horaz

Semper ad eventum feſtinat & in medias res,
Non ſecus ac notas, auditorem rapit. —

hat nicht überall ſtatt. Bey merkwürdigen Lagen muß man nichts zur Entwikung der Sachen geſchehen laſſen, bis wir den gegenwärtigen Zuſtand der Dinge völlig gefaßt haben.

Landſchaft.

(Zeichnende Künſte.)

Unter den zeichnenden Künſten behauptet der Zweig, der uns ſo mancherley angenehme Ausſichten auf die lebloſe Natur vorſtellt, einen anſehnlichen Rang. Das faſt allen Menſchen beywohnende Wohlgefallen an ſchönen Ausſichten, ſcheinet ſchon anzuzeigen, daß die Schönheiten der Natur eine ganz nahe Beziehung auf unſer Gemüth haben. Von dem allgemeinen Einfluß derſelben auf die Bildung des ſittlichen Menſchen, iſt bereits anderswo geſprochen worden *), hier iſt der Ort zum Behuf dieſes beſondern Zweiges der Kunſt, dieſe Sache näher zu betrachten. Die Mahler miſchen zwar insgemein Vorſtellungen aus der ſittlichen Natur in ihre Landſchaften; aber vorerſt wollen wir davon blos, als von Vorſtellungen aus der lebloſen Natur ſprechen. Denn ſchon als ſolche ſind ſie aller Arten der äſthetiſchen Kraft fähig.

Der Geſchmak am Schönen findet nirgend ſo viel Befriedigung, als in der lebloſen Natur. Die unendliche Mannichfaltigkeit der Farben, in die lieblichſte Harmonie vereiniget, und in jeden gefälligen Ton geſtimmt, reizet das Auge faſt überall, wo es ſich hinwendet; was nur irgend an Form und Geſtalt, gefällig, reizend, oder groß und wunderbar ſeyn kan, wird da angetroffen; und doch machen in jeder Landſchaft tauſend verſchiedene, unendlich durch einander gemiſchte Formen, ein Ganzes aus, darin ſich alles ſo vereiniget, daß von der unbeſchreiblichen Mannichfaltigkeit der Vorſtellungen keine der andern widerſpricht, obgleich jede ihren eigenen Geiſt hat. Dabey lernet der Menſch zuerſt fühlen, daß eine nicht blos thieriſche Empfindſamkeit für die erſchütternden Eindrüke der gröbern Sinnen; ſondern ein edleres Gefühl, das innere ſeines Weſens durchdringet, und eine Würkſamkeit in ihm rege macht, die mit der Materie nichts gemein hat. Er lernt andre Bedürfniſſe kennen, als Hunger und Durſt, und die blos auf die Erhaltung der groben Materie abzielen. Er lernt ein unſichtbares in ihm liegendes Weſen kennen, dem Ordnung, Uebereinſtimmung, Mannichfaltigkeit gefallen. Die Schönheiten der lebloſen Natur unterrichten den im Denken noch ungeübten Menſchen, daß er kein blos irrdiſches, aus bloßer Materie gebildetes Weſen ſey.

Auch beſtimmtere Empfindungen von ſittlicher und leidenſchaftlicher Art, entwikeln ſich durch Betrachtung der lebloſen Natur. Sie zeiget uns Scenen, wo wir das Große, das Neue, das Auſſerordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauder erweken; andre, die zur Andacht und einer feyerlichen Erhöhung, des Gemüthes einladen; Scenen einer ſanften Traurigkeit, oder einer erquikenden Wolluſt. Dichter und andächtige Eremiten, Enthuſiaſten von jeder Art, empfinden es und haben ſich zu allen Zeiten dieſelben zu Nutze gemacht. Wer fühlet nicht die fröhlichſten Regungen der Dankbarkeit, wenn er den Reichthum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor ſich verbreitet findet? Wer nicht ſeine Schwäche und Abhänglichkeit von höhern Kräften, wenn er die gewalti-

*) In den Artikeln Baukunſt; Künſte.

Digitized by Google

waltigen Maſſen überhangender Felſen ſiehet; oder das Rauſchen eines mächtigen Waſſerfalles, das fürchterliche Stürmen des Windes, oder der Wellen des Meeres höret; wen ſchrekt nicht das Heranrauſchen groſʒer Ungewitter? Oder wer fühlt nicht in allen dieſen Scenen die allmächtige Kraft, die die ganze Natur regieret? Ohne Zweifel hat der ununterrichtete Menſch die erſten Begriffe der Gottheit aus ſolchen Scenen geſchöpft †)

Eine ſtille Gegend voll Anmuth, das ſanfte Rieſeln eines Bachs, und das Liſpeln eines kleinen Waſſerfalles; eine einſame, von Menſchen unbetretene Gegend, erweket ein ſanftſchauerndes Gefühl der Einſamkeit und ſcheinet zugleich Ehrfurcht für die unſichtbare Macht, die in dieſen verlaſſenen Orten würket, einzuſtößen. Kurz jede Art des Gefühls wird durch die Scenen der Natur rege. Der Philoſoph, der überall die Spuhren einer unendlichen Weisheit und Güte findet, wird überzeuget, daß dieſe verſchiedenen Kräfte nicht ohne Abſicht in die lebloſe Natur gelegt ſind. Sie ſind der erſte Unterricht für den Menſchen, der die Sprache der Vernunft noch nicht gelernt hat; durch ihn wird ſein Gemüth allmählig gebildet, und ſein Verſtand erſt mit ſchwachen und dunkelen Begriffen angefüllt, die ſich hernach allmählig entwikeln und aufheitern. Alſo iſt die aufmerkſame Betrachtung der lebloſen Natur der erſte Schritt, den der Menſch thut, um zur Vernunft und zu einer ordentlichen Gemüthsart zu gelangen.

Die Mahlerey findet demnach in der lebloſen Natur, einen nie zu erſchöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menſchen zu würken, und der Landſchaftmahler kann uns ſehr vielfältig auf eine nützliche Weiſe vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften ſeiner Kunſt bekannt, ſittliche und leidenſchaftliche Gegenſtände mit den Scenen der lebloſen Natur verbindet. Wer wird ohne heilſame Rührung ſehen, wie ein wohlthätiger Mann einen von Mördern in einer Wildniß beraubten, und hart verwundeten Menſchen erquiket, ihn auf ſein Pferd ſetzet, und wieder zu den Seinigen bringet? Welcher empfindſame Menſch wird in einer ländlichen Gegend, die ſchon an ſich das Gepräge der Einfalt und Unſchuld hat, den Vergnügungen eines harmloſen Hirtenvolks ohne die ſeligſten Regungen des Herzens zuſehen können?

Durch eine wolausgeſuchte Handlung aus dem ſittlichen Leben, die der Mahler in ſeine Landſchaft ſetzet, kann er ihr einen Werth geben, der ſie mit dem beſten hiſtoriſchen Gemählde in einen Rang ſetzet. So konnte Nic. Pouſſin auf die Erfindung ſeiner arcadiſchen Landſchaft ſich eben ſo viel einbilden, als wenn er ein gutes hiſtoriſches Stük erfunden hätte. Es iſt anderswo angemerkt worden, daß zu großen Würkungen nicht allemal große Veranſtaltungen gehören, *) und

†) Man kann ohne Gottloſigkeit wenigſtens von mehrern Völkern mit dem Petronius ſagen:

Primos in orbe Deos fecit timor.

Alle Völker der Erde haben es gefühlet, daß eine höhere Macht über die Natur herrſcht. Nun iſt es gegen alle hiſtoriſche Wahrſcheinlichkeit, daß dieſe Begriffe ſich durch eine unmittelbare Offenbarung auf dem ganzen Erdboden ausgebreitet haben; alſo ſind ſie wenigſtens bey einigen Völkern ohne Offenbarung vorhanden. Von dieſen ſcheinet die Vermuthung des Dichters gegründet. Man wird ſich nun ſo viel weniger darüber wundern, wenn man bedenket, daß dieſes das gemeine Schikſal der größten Wahrheiten iſt. Erſt entdeket man ſie als ſchwache Muthmaßungen, durch eine Art des Gefühls; nach und nach werden ſie durch aufmerkſameres Beobachten beſtätiget, und zuletzt durch tiefere Einſichten derer, die weiter, als andre ſehen, aus unumſtößlichen Grundſätzen erwieſen.

*) S. Artikel Lied.

Digitized by Google

und daß bisweilen eine an ſich geringe ſcheinende Sache, in einem beſonders vorbereiteten Gemüth eine ſehr große Würkung thut. Eine einzige Figur, wie etwa **Adam**, der in einer paradieſiſchen Gegend die Schönheit der Schöpfung bewundert, dabey durch Stellung und Gebehrden merken läßt, daß er die Gegenwart des Schöpfers ſelbſt empfindet, könnte bey einem empfindſamen Menſchen unauslöſchliche Eindrüke der Anbetung des allgütigen Schöpfers hervorbringen. Schon ſehr mittelmäßig gezeichnete und ſchlecht geſtochene Vorſtellungen einiger ſchreklichen Gegenden, die man in Reiſebeſchreibungen nach Grönland, oder nach Hudſons Bay antrifft, erweken Schauder und Traurigkeit; zu welcher Stärke würden dieſe Empfindungen nicht ſteigen, und was für großen Nachdruk würden ſie nicht gewiſſen ſittlichen Vorſtellungen geben, wenn ſie mit den eigentlichſten Farben der Natur gemahlt und mit einer hiſtoriſchen, ſich dazu ſchikenden, Vorſtellung ſtaffirt wären? Und hieraus kann man ſich leicht überzeugen, daß auch die Landſchaft der größten Würkung, die man von den Werken der Kunſt immer erwarten kann, fähig ſey, wenn ſie nur von rechten Meiſterhänden behandelt wird. Es giebt, wie ein großer Kenner richtig anmerket, †) Landſchaften vom jüngern Pouſin, von Salvator Roſa, von Everdingen, die etwas ſo großes haben, daß ſie Bewundrung und einen Schauder erweken, die der Würkung des Erhabenen ganz nahe kommen.

Dieſe Betrachtungen können uns die Grundſätze zur Beurtheilung der innern Vollkommenheit der Landſchaft an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenſtandes herkommt. Wie jedes hiſtoriſche Gemählde in ſeiner Art gut iſt, wenn es eine Scene aus der ſittlichen Welt vorſtellt, die auf eine merklich lebhafte Weiſe heilſame Empfindungen erweket, und ſittliche Begriffe nachdrüklich in uns veranlaſſet, oder erneuert; ſo iſt auch die Landſchaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der lebloſen Natur vorſtellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieſelben noch mit übereinſtimmenden Gegenſtänden aus der ſittlichen Welt erhöhet werden. Wie man in der menſchlichen Bildung nicht blos todte Formen verſchiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaaß angeordnet, ſiehet, ſondern innere Kräfte, eine nach Grundſätzen handelnde, und von verſchiedenen Neigungen belebte Seele empfindet; ſo muß man auch in der Landſchaft mehr als todten Stoff ſehen. Es muß etwas darin ſeyn, das nicht blos dem Auge ſchmeichelt, ſondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloket; denn eben in dieſer Abſicht hat die Natur die rohe Materie mit ſo mannichfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar ſtumme, aber empfindſamen Seelen doch verſtändliche Sprache entſteht, in welcher ſie den Menſchen unterrichtet, und bildet. Einige Wörter dieſer Sprache müſſen wir in jeder Landſchaft leſen, wenn wir ihr einen Werth beylegen ſollen. Sollte der Menſch, dem Himmel und Erde, wie um die Wette ſich bemühen, ſein Weſen zu erheben, und ſeine Seele zu erheitern; ſollte er ſich enthalten können, bey dem allgemeinen lieblichen Lächeln der Natur empfindlich zu ſeyn? Sollten wilde Leidenſchaften an ſeiner Bruſt nagen können, da vor ihm alles Ruhe und Friede haucht, und aus jedem Buſch liebliche Geſänge in ſein Ohr kommen? †)

An

†) Der Herr von Hagedorn in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey. S. 335.

†) When Heaven and Earth, as if contending, vye

To

An ſolchen redenden Scenen iſt die Natur unerſchöpflich, und der Landſchaftmahler muß ſie für uns aufſuchen. Bald muß er uns zu betrachtenden Ernſt einladen, bald zur Fröhlichkeit ermuntern: itzt aus dem Getümmel der Welt in die Einſamkeit loken, denn uns einer ſchläfrigen Trägheit entziehen, und durch die allgemeine Würkſamkeit der immer beſchäfftigten Natur zum Mitwürken für das allgemeine Beſte anſpornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verſtändlich iſt, der uns blos durch Mannichfaltigkeit der Farben und Formen ergötzen will, kennet die Kraft ſeiner Kunſt nicht. Wenn er nicht wie Haller, Thomſon und Kleiſt, durch die Betrachtungen der Natur in alle Gegenden der ſittlichen Welt geführt wird, ſo richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus.

Hat er aber Verſtand und Empfindung genug, den Geiſt und die Seele der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, ſo wird er ohne Muhe, um ſie auch uns deſto lebhafter fühlen zu laſſen, ſittliche Gegenſtände ſeiner eigenen Erfindung einmiſchen können. Es iſt in dem ganzen Umfange der Künſte kein weiteres Feld, Talente, Kenntniß und Empfindung mannichfaltiger anzuwenden, als hier. Ich wünſchte es zu erleben, daß die Kupferſtecherkunſt, von der Mahlerey unterſtützet, nach der Art der Aberliſchen Landſchaften, †) den Liebhabern der Kunſt das mannichfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsſtrich, in ausgeſuchten Scenen vor Augen legte. So könnte man alles, was die lebloſe Natur unterrichtendes und rührendes hat, aus allen Theilen der Welt in ein Zimmer zuſammenbringen. Würde man noch jeder Landſchaft Auftritte aus der thieriſchen und ſittlichen Welt, die ſich dazu ſchiken, beyfügen, ſo würde eine ſolche Sammlung für den Verſtand und das Gemüth eine höchſt nützliche Schule des Unterrichts ſeyn. Das Merkwürdigſte von dem Genie, der Lebensart, den Geſchäfften und den Sitten aller Völker des Erdbodens; jede empfindſame Scene der menſchlichen Natur, könnte da auf die rührendſte Art vorgeſtellt werden. Die, deren Geſchäffte es iſt, gemeinnützige Einrichtungen zu veranſtalten, oder doch den Grund dazu zu legen, könnten der geſitteten Welt einen ausnehmenden Dienſt erweiſen, wenn ſie es darauf anlegten, daß man nach und nach eine ſolche Sammlung von Landſchaften bekäme, die ohne Zweifel die fürtrefflichſte Methode an die Hand geben würde, die Menſchen über alles, was ſie zur Entwiklung der Vernunft, und zur Bildung des Gemüthes zu wiſſen und zu empfinden haben, zu unterrichten. Dieſes würde ein wahrer Orbis pictus ſeyn, der der Jugend und dem reiferen Alter alle nützliche Grundbegriffe geben und jede Sayte des Gemüths zu ihrem richtigen Ton ſtimmen könnte.

Zur äuſſern Vollkommenheit einer Landſchaft, die eigentlich von der Kunſt herrühret, wird alles erfordert, was der Geſchmak feines, und die

To raiſe his Being, and ſerene his ſoul;
Can he forbear to join the general Smile
Of Nature? Can fierce paſſions vex his Breaſt
While every Gale is Peace, and every Grove
Is Melody? — Thomſons ſpring. vs. 861. f. f.

†) Herr Aberli, ein ſchweizeriſcher Landſchaftmahler, der in Bern lebt, giebt ſeit einiger Zeit Landſchaften heraus, darin das vornehmſte der Zeichnung zum Theil blos in flüchtigen Umriſſen in Kupfer geätzt, das übrige mit Waſſerfarben ausgeführt iſt. Ein ſehr glüklicher Einfall, der die Aufmunterung der Liebhaber, und das fernere Nachdenken des Künſtlers vorzüglich verdienet.

Digitized by Google

Kunſt ſchweres hat. Ein groſſer Landſchaftmahler muß bald jedes Talent aller Mahler in andern Arten in ſich vereinigen. Der Herr von Hagedorn führet deswegen dem Landſchaftmahler die Beyſpiele eines Swaneveldts und Laireſſe zu Gemüthe. Dieſer, einen anſehnlichen Rang unter den Hiſtorienmahlern behauptet, hat beynahe den wichtigſten Theil ſeiner Unterſuchungen auf die Landſchaft angewendet; und dieſes kann man auch von Leonh. da Vinci ſagen. Vielleicht iſt es nicht ganz ohne Nutzen, wenn wir die Hauptpunkte, worauf der Künſtler ſeine Aufmerkſamkeit bey der Arbeit zu richten hat, hier anzeigen.

Vor allen Dingen muß der Mahler, wenn er eine Landſchaft oder einzele Gegend angetroffen hat, die ihm einen Charakter zu haben ſcheinet, der ſie der Abbildung werth macht, darauf befliſſen ſeyn, daß er ſie von den herumliegenden Dingen gehörig abſondere, daß er ſie zu einem Ganzen mache dem nichts fehlet, und das durch nichts überflüßiges verunſtaltet wird. *) Man trifft ſehr ſelten Ausſichten, oder Gegenden an, wo man nicht in dieſer Abſicht etwas hinzuzuſetzen, oder wegzulaſſen hätte. Zwar geht es ſelten an, die Landſchaft ſo vollkommen, wie eine Inſel von den umliegenden Gegenden abzuſondern, und dieſes iſt auch nicht nothwendig, wenn nur darin nichts hervorſticht, das man nur halb ſieht, und das die Aufmerkſamkeit von dem vorhandenen auf etwas abziehet, das nicht da iſt; denn dieſes würde Mangel anzeigen. Vorgründe ſind allemal Theile eines gröſſern Ganzen, und doch verlanget das Auge nicht das fehlende zu ſehen, weil die Aufmerkſamkeit ſich nicht darauf verweilet, ſondern davon als von einer Nebenſache zur Hauptſache eilet. Die Vorſtellung des Ganzen zu befördern iſt es nothwendig, daß in jeder Landſchaft eine einzige Hauptſtelle ſey, auf der die Vorſtellung weſentlicher Dinge, wie in einem Mittelpunkt vereiniget ſeyen: von dem was gegen den Rand des Gemähldes kommt, muß nichts ſo hervorſtechen, daß das Auge dahin gezogen werden könnte. Sollte in der Natur etwas dieſer Art da ſeyn, ſo muß es weggelaſſen, oder durch etwas gleichgültiges bedekt werden. Landſchaften, dergleichen man nicht ſelten, und auch von guten Meiſtern ſieht, die einen weiten Strich Landes vorſtellen, worauf alles gleich ſchön und intreſſant iſt; die deswegen in viel kleine Stüke könnten verſchnitten werden, davon jedes ſo gut eine Landſchaft wäre, als das Ganze, können nie eine groſſe Würkung thun.

*) S. Ganz 1 Th. S 560.

Zu der Vollkommenheit des Ganzen trägt nicht wenig bey, daß die ganze Landſchaft in Anſehung des Hellen und Dunkeln nur aus zwey Hauptmaſſen beſtehe, davon die eine hell und die andre dunkel ſey. Wenn man ſo weit davon wegtritt, daß man nichts mehr von den Gegenſtänden erkennet; ſo müſſen die zwey Maſſen gut in das Auge fallen, und ſo gebaut ſeyn, daß ſie keine ſtarke hervorſtehende Spitzen haben, ſondern beyde ſich der Rundung nähern. Dieſe Proben halten faſt alle Landſchaften des Phil. Wowermans aus. Siehet man von weitem mehrere helle und dunkele Stellen, wie Fleken auf dem Gemählde zerſtreut, und laufen dieſe Fleken in Spitzen aus; ſo kann die Landſchaft auch in der Nähe nicht gefallen.

Auf das einfallende Licht kommt in dieſem Stük faſt alles an. Dieſelbe Landſchaft, die zu einer Stunde des Tages, und bey einer gewiſſen Beſchaffenheit des Himmels oder der Luft, völlig matt iſt, und viele zerſtreute Maſſen ſehen läßt, die das Auge nicht zuſammenfaßt, kann zu einer andern Stunde fürtrefflich ins Auge fallen.

fallen. Es wäre zu wünſchen, daß ein geſchikter Landſchaftmahler eine ſolche Gegend bey zwanzigerley Licht und Himmel, aber immer aus demſelben Geſichtspunkt entwürfe, und flüchtige Zeichnungen, aber mit richtiger Anlage des Colorits herausgäbe. Eine ſolche Folge von Blättern würde für angehende Landſchaftmahler höchſt nützlich ſeyn; denn daraus könnten ſie am beſten den groſzen Einfluß des einfallenden Lichts kennen lernen.

Was über das beſondere der Zeichnung und des ausgeführten Colorits anzumerken iſt, könnte in einer einzigen Regel vorgetragen werden; aber das beſte Genie hat das ganze Leben eines Menſchen nöthig, um alles zu lernen, was dieſe einzige Regel fodert. In Zeichnung und Farbe, muß alles ſo natürlich ſeyn, daß das Auge völlig getäuſcht wird, und nicht eine gemahlte, ſondern würkliche Landſchaft zu ſehen glaubt; man muß Wärme und Kälte, friſche, erquikende, und ſchwüle niederdrükende Luft, zu empfinden glauben; man muß den rieſelnden Bach, oder den rauſchenden Strohm, nicht nur würklich zu ſehen, ſondern auch zu hören glauben; das Harte des ſteinigten Bodens, und das Weiche des Mooſes einigermaaßen von Ferne fühlen; kurz jeder Gegenſtand muß nach Maaßgebung ſeiner Entfernung und Erleuchtung ſo gezeichnet und gemahlt ſeyn, daß nicht nur das Auge ihn erkennet, ſondern auch den übrigen Sinnen die Verſicherung giebt, ſie würden ihn ſo, wie in der Natur empfinden. Dieſes iſt der höchſte Grad der vollkommenen Bearbeitung, den ſelbſt die gröſzten Meiſter, nicht allemal erreicht haben. Dazu wird auſſer dem Genie ein ausnehmend fleiſiges Studiren erfodert.

Vor allen zum Studiren gehörigen Dingen, muß der Landſchaftmahler die Perſpektik ſo vollkommen, wie der Rechenmeiſter ſein Einmaleins beſitzen. Es iſt höchlich zu bedauern, daß auch gute Künſtler, die aus den Landſchaften ihr Hauptwerk machen, dieſes Studium verabſäumen, ohne welches ſchlechterdings keine Landſchaft vollkommen ſeyn kann. Die würkliche Zeichnung nach der Natur macht die Kenntniß der Perſpektiv nicht überflüßig Es geſchieht höchſt ſelten, daß eine Landſchaft ganz, ohne daß etwas wegzulaſſen, oder hinzuzuſetzen wäre, dem Mahler dienen könnte; dazu aber muß er nothwendig die Perſpektiv verſtehen, und wenn er auch nur einen Baum hinſetzen wollte. Und wäre ſein Augenmaaß noch ſo richtig, ſo wird er im Nachzeichnen der Natur gewiß Fehler begehen, bald in der Richtung der Linien, bald in der Gröſze: in dieſem Fall aber wird die Täuſchung nie vollkommen ſeyn. Denn obgleich der, welcher die gemahlte Landſchaft ſieht, nichts von der Perſpektiv verſteht, ob er gleich die Fehler nicht erkennet, ſo fühlt er ſie; ſo wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne weiß, empfindet, was ein reiner oder unreiner Ton iſt. Die genaue Beobachtung der Perſpektiv iſt ſo wichtig, daß ſie allein beynahe hinreichend iſt, die Täuſchung zu bewürken. Ich habe perſpektiviſche Zeichnungen geſehen, die durch bloſze Umriſſe, ohne Licht und Schatten, ohne Farben, mir beynahe die Natur ſelbſt empfinden lieſſen. Die Verabſäumung dieſes ſo wichtigen Theils der Kunſt wäre itzt um ſo viel weniger zu verzeihen, da man nun, beſonders nach dem, was Herr Lambert zu Erleichterung der Perſpektiv gethan hat, *) in wenigen Monaten die ganze Kunſt lernen kann.

In Anſehung der freyen Zeichnung ſtehen nicht wenige in dem Vorurtheil, daß der Landſchaftmahler eben kein Raphael ſeyn dürfe. Aber dieſe beden-

*) S. Perſpektiv.

bedenken nicht, was für ein durchdringendes Auge, was für eine Meiſterhand erfodert werde, von ſo unzähligen Gegenſtänden, als die lebloſe Natur allein darbietet, jedem ſeine eigenthümliche Form und ſeinen Charakter zu geben; beſonders, da dieſes eigenthümliche meiſtentheils aus ſolchen Modificationen der Form beſteht, die ſich blos empfinden, aber nie deutlich erkennen laſſen. Was gehöret nicht dazu, nur jedem Baume den eigentlichen Charakter ſeiner Art zu geben, daß man ihn auch in der Ferne erkennet? Aber der Landſchaftmahler arbeitet ſelten, ohne ſittliche Handlung vorzuſtellen: je mehr er da von Raphaels Talenten hat, je glüklicher wird er ſeyn. Selten bringet er uns ſeine Figuren ſo nahe ans Auge, daß wir den Charakter und die gegenwärtigen Gedanken der Perſonen in ihren Geſichtern leſen könnten: aber deſto ſchwerer wird es ihm eben dieſes durch Stellung und Gebehrden anzuzeigen. Nur ein vorzügliches Genie kann dieſes erreichen; da hier keine Regel und kein Ausmeſſen der Verhältniſſe ſtatt haben kann: aber das Genie muß durch unermüdetes Studium und tägliche Zeichnung aller Gattung natürlicher Formen recht ausgebildet werden.

Von allen Geheimniſſen des Colorits darf dem Landſchaftmahler keines unbekannt ſeyn; weil erſt dadurch jeder Theil der Landſchaft ſein wahres Leben bekommt. Wichtiger iſt hier, als in allen andern Gattungen der beſte Ton, und die vollkommenſte Harmonie der Farben. Jede Jahreszeit und ſelbſt jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton, der ungemein viel zu der Schönheit des Ganzen beyträgt. Der helle, erquikende Ton muß im Frühling der ſanfte, duftige, im Herbſt ſtudirt werden. Wer ſich aber in der Kunſt der Harmonie prüfen will, der mahle Frühlingslandſchaften; denn in dieſen iſt ſie am ſchwereſten zu erreichen. *)

Des-Piles, dem auch der Herr von Hagedorn zu folgen ſcheinet, theilet die Landſchaft in zwey Gattungen ein, die heroiſche und die Hirtenſtüke; aber es giebt eine Mittelgattung, die zu keiner der vorhergehenden kann gerechnet werden, da ſie hauptſächlich Scenen aus dem Geſchäffte treibenden bürgerlichen Leben vorſtellt, wie die Seehäfen des Lingelbachs und des Vernets. Man muß ſowol von dem lebloſen, als dem ſittlichen Inhalt der Landſchaft, die Beſtimmung ihrer Gattung hernehmen. Nach jenem hat man zwey Arten, die geſperrten Landſchaften, wie der Herr von Hagedorn ſie nennt, und die wir anderswo Gegenden nennen, und die offenen Landſchaften von freyer Ausſicht in entfernte Gegenden. In Anſehung der Staffirung, oder der aus der thieriſchen und ſittlichen Natur mit der Landſchaft verbundenen Scenen, entſtehen vielerley Arten, durch deren nähere Beſtimmung die Theorie der Kunſt wenig gewinnen würde. Denn was hierüber dem Künſtler zu genauerer Ueberlegung zu empfehlen iſt, kann in eine allgemeine Maxime zuſammengefaßt werden. Was dem lebloſen Stoff aus der thieriſchen und ſittlichen Natur eingemiſcht wird, muß eine natürliche Verbindung damit haben, und beydes muß ſich gegenſeitig unterſtützen und heben. Eine Wildniß erträgt nicht jeden Gegenſtand, der ſich in eine angebaute Gegend ſchikte. Ein Künſtler von empfindſamer Seele, den eine Gegend, oder ausgebreitete Landſchaft gerührt hat, wird leichte die Gattung der äſthetiſchen Kraft, die vorzüglich in derſelben liegt, unterſcheiden. Hat er denn eine reiche Einbildungskraft, Kenntniß der Welt und der Menſchen, ſo werden ihm Gegenſtände genug einfal-

*) S. Ton; Luftperſpektiv.

einfallen, die das Gemüth mit Kräften derſelben Art angreiſen. In einer finſtern unangenehmen Wildniß wird er einen menſchenſcheuen Fantaſten; und in einer angenehmen ſchönen Wildniß lieber einen ehrwürdigen Einſiedler wohnen laſſen, der die Welt verlaſſen hat, um der Ruhe zu genieſſen. Bisweilen liegt in dem lebloſen Stoff erſtaunliche Kraft die Empfindungen zu verſtärken. So wie Haller, da er ſeine Seele zum höchſten Grad einer finſtern Ernſthaftigkeit ſtimmen will, ſich in Gedanken in eine Wildniß verſetzt;

In Wälder wo kein Licht durch finſtre Tannen ſtrahlt,
Wo ſich in jedem Bild die Nacht des Grabes mahlt;

ſo findet auch im Gegentheil der Mahler zu einer fröhlichen oder traurigen Gegend, zu einer fruchtbaren oder dürren Landſchaft, einen ſitlichen oder leidenſchaftlichen Gegenſtand, der durch jenes verſtärkt wird; wann es ihm nur nicht an dem poetiſchen Genie fehlet. Und wie der Dichter jedes einzele Bild, jedes Wort, in den eigentlichen Ton ſeines Inhalts ſtimmet, ſo muß auch der Landſchaftmahler den geringſten Gegenſtänden den Charakter des Ganzen zu geben wiſſen. Nic. Poußin und Salvator Roſa können hierin zu Muſtern dienen.

Was ſonſt hier noch von dem verſchiedenen Charakter der Landſchaften und der berühmteſten Landſchaftmahler zu ſagen wäre, hat der Herr von Hagedorn in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey, die in aller Liebhaber Händen ſind, ſo fürtrefflich ausgeführt, daß es unnöthig iſt, hier daſſelbe zu wiederholen.

Largo.

(Muſik.)

Bedeutet die langſameſte Bewegung des Takts, wo die Haupttöne der Melodie in feyerlicher Langſamkeit und gleichſam tief aus der Bruſt hergeholt, auf einander folgen. Dieſe Bewegung ſchiket ſich alſo für Leidenſchaften, die ſich mit feyerlicher Langſamkeit äuſſern, für melancoliſche Traurigkeit, und etwas finſtere Andacht. Um nicht langweilig zu werden, ſoll ein Largo nur kurz ſeyn, weil es nicht wol möglich iſt, mit dem äuſſerſten Grad der Aufmerkſamkeit, der hiezu erfodert wird, lang anzuhalten. Die nöthige Behutſamkeit, die dem Tonſetzer und dem Spieler beym Adagio empfohlen worden, *) muß hier noch ſorgfältiger angewendet werden.

Laßiren.

(Mahlerey.)

Dieſes Kunſtwort iſt vielleicht aus dem übel verſtandenen franzöſiſchen Wort glacer entſtanden, und ſollte glaßiren heißen; †) beyde bedeuten eine Farbe mit einer andern durchſichtigen Farbe bedeken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchſcheinet, entſteht aus beyder Vereinigung eine dritte Farbe, die ofte ſchöner und allemal ſaftiger iſt, als ſie ſeyn würde, wenn beyde ſchon auf der Pallette untereinander gemiſcht worden wären. Wenn man die Purpurfarbe mit Himmelblau laßirt, ſo bekommt man ein ſchöneres Violet, als durch die Miſchung der Farben entſprungen wäre. Dieſes iſt alſo der Grund, warum die Mahler bisweilen laßiren. Die untere Farbe muß ſtark und durchdringend, die obere, womit laßirt wird, ſchwach ſeyn,

*) S. Adagio.

†) Der Herr von Hagedorn braucht auch das Wort Glaßiren. Ich habe vielfältig von Mahlern das Wort laßiren gehört, vermuthe aber, daß jenes das eigentliche ſey, und habe hier nur deswegen das ſchlechtere genommen, weil dieſer Artikel aus Uebereilung im I Th. im Art. Anlegen ſchon citirt iſt.

Digitized by Google

ſeyn, und nicht denken. Daher man zum laßiren nur ſolche Farben brauchen kann, die nicht körperlich genug ſind, um für ſich zu ſtehen.

Das Laßiren thut eine doppelte Würkung. Die eigenthümlichen Farben werden dadurch ſchöner und ſaftiger, daher es vorzüglich bey ſeidenen Gewändern gebraucht wird; und denn kann es auch dienen, ganzen Maſſen eine vollkommnere Harmonie zu geben. Man findet, daß einige Künſtler, um dieſes zu erreichen, ihre Hauptparthien ſchon ſo angelegt haben, daß ſie dieſelben ganz mit einer ſehr dünnen Farbe überlaßiren konnten. Es iſt allemal nothwendig, daß der Mahler ſchon beym Anlegen auf das Laßiren denke, um kräftige und ſtarke Farben unter zu legen.

Laterne.
(Baukunſt.)

Ein kleines auf allen Seiten offenes Thürmchen, welches bisweilen über die Oeffnungen der Cupeln geſetzt wird, um das Einfallen des Regens etwas abzuhalten. *) Es ſcheinet, daß die Alten ſchon bisweilen die Oeffnungen der Cupeln mit Laternen bedekt haben, deren, nach der Meynung einiger Ausleger, Vitruvius unter dem Namen Tholus gedenket. Nach andern aber, denen auch Winkelmann beyſtimmt, wurde dieſer Name der Cupel ſelbſt gegeben; und man findet kein altes Gebäude, wo über der Cupel eine Laterne ſtünde. In der That ſcheinet ſie doch der einfachen Größe der Cupel etwas zu benehmen. Widrig iſt es einem an die Einfalt gewohnten Auge, wenn ſo viel neue Baumeiſter an die Pfeiler der Laterne gerollte Stützen anſetzen: eine in allen Abſichten gothiſche Erfindung.

Lauf, Läufe.
(Muſik.)

Eine Folge melodiſcher Töne auf eine einzige Sylbe des Textes, die man auch mit dem italiäniſchen Worte Paſſagie, oder mit dem franzöſiſchen Roulade nennt. Es iſt wahrſcheinlich, daß in den alten Zeiten auf jede Sylbe des Textes nur ein Ton, oder höchſtens ein paar an einander geſchleifte Töne geſetzt worden. Doch hat ſchon der heil. Auguſtinus angemerket, daß man bey Hymnen bisweilen in ſolche Empfindungen komme, die keine Worte zum Ausdruk finden, und ſich am natürlichſten durch unartikulirte Töne äuſſern; daher auch ſchon in alten Kirchenſtüken etwas von dieſer Art am Ende vorkommt. Ich habe auf der Königl. Bibliothek in Berlin in einem griechiſchen Geſangbuche, das im achten oder neunten Jahrhundert geſchrieben ſcheinet, ſchon ziemlich lange Läufe mitten in einigen Verſen bemerket.

Es iſt, wie ſchon Rouſſeau angemerkt hat, ein Vorurtheil, alle Läufe als unnatürlich zu verwerfen. Es giebt in den Aeuſſerungen der Leidenſchaften gar ofte Zeitpunkte, da der Verſtand keine Worte findet, das, was das Herz fühlet, auszudrüken; und eben da ſtehen die Läufe am rechten Orte. Aber dieſes iſt ein höchſtverwerflicher Mißbrauch, der in den neuern Zeiten durch die Opernarien aufgekommen, und ſich auch von da in die Kirchenmuſik eingeſchlichen hat, daß lange Läufe, ohne alle Veranlaſſung des Ausdruks, ohne andre Würkung, als die Beugſamkeit der Kehle an den Tag zu legen, faſt überall angebracht werden, wo ſich ſchikliche Sylben dazu finden; daß Arien geſetzt werden, wo die Hälfte der Melodie aus Läufen beſteht, deren Ende man kaum abwarten kann. Sie ſollten nirgend ſtehen, als wo der einfache Geſang nicht hinreicht, die Empfindung auszudrüken, und wo man fühlet, daß eine Verweilung auf einer Stelle nothwendig iſt. Der Tonſetzer zeiget ſehr wenig Ueberlegung, der

*) S. Cupel.

Digitized by Google

der ſich einbildet, er müſſe überall, wo er ein langes a, oder o, antrifft, einen Lauf machen. Es giebt aber viel Arien, deren Text keinen einzigen erfodert, oder zuläßt. Vornehmlich ſollten blos künſtliche Läufe ſchlechterdings aus der Kirchenmuſik verbannet ſeyn; weil es da nicht erlaubt iſt, irgend etwas zu ſetzen, das die Aufmerkſamkeit von dem Inhalt auf die Kunſt des Sängers abziehet.

Von dem Vortrag der Läufe findet man in Toſis Anleitung zur Singkunſt, und den von Herrn Agricola daſelbſt beygefügten Anmerkungen einen ſehr gründlichen Unterricht.

Laune.

(Schöne Künſte.)

Bedeutet eben das, was man gemeiniglich auch im Deutſchen mit dem franzöſiſchen Wort Humeur ausdrüket; nämlich eine Gemüthsfaſſung, in der eine unbeſtimmte angenehme oder verdrießliche Empfindung ſo herrſchend iſt, daß alle Vorſtellungen und Aeuſſerungen der Seele davon angeſtekt werden. Sie iſt ein leidenſchaftlicher Zuſtand, in dem die Leidenſchaft nicht heftig iſt, keinen beſtimmten Gegenſtand hat; ſondern blos das Angenehme, oder Unangenehme, das ſie hat, über die ganze Seele verbreitet. In einer luſtigen Laune ſieht man alles von der ergötzenden und beluſtigenden Seite, in einer verdrießlichen aber iſt alles verdrießlich. Wie ein von gelber Galle kranker Menſch alles gelb ſieht, ſo erſcheinet einem Menſchen in guter oder übler Laune alles luſtig, oder verdrießlich; ſeine Urtheile, Empfindungen, Handlungen, haben alsdenn etwas falſches, oder übertriebenes an ſich. Von der Laune wird die Vernunft nicht ſo völlig, als von der heftigen Leidenſchaft gehemmet; aber ſie bekommt doch eine ſchiefe Lenkung, daß ſie keinen Gegenſtand in ſeiner wahren Geſtalt, oder in ſeinem eigentlichen Verhältnuß ſieht. Menſchen von lebhafter und ſehr empfindſamer Gemüthsart, denen es ſonſt an Vernunft nicht fehlet, werden von Gegenſtänden, die lebhaften Eindruk auf ſie machen, ſo ganz durchdrungen, daß ſie eine Zeitlang halb aus Ueberlegung und halb aus blinder Empfindung handeln und urtheilen; und in dieſem Zuſtande ſchreibet man ihnen eine Laune zu. In Abſicht auf die ſchönen Künſte iſt dieſer Zuſtand wichtig; denn die Laune vertritt nicht ſelten die Stelle der Begeiſterung, indem ſie das Gemüth des Künſtlers in den Ton ſtimmt, der ſich zu ſeinem Gegenſtand ſchiket, und auch nicht ſelten die eigentlichſten Einfälle, Gedanken und Bilder darbiethet: facit indignatio verſum. Gar ofte hat der Künſtler keine Muſe zum Beyſtand, als ſeine Laune. Jedes lyriſche Gedicht muß von der Laune ſeinen Ton bekommen. Die Horaziſche Ode an den über See ſegelnden Virgil iſt faſt ganz die Würkung der verdrießlichen Laune des Dichters, der um ſeinen Freund beſorgt iſt. Alles kommt ihm gefährlicher vor, als es iſt, und er ſchimpft in dieſer Laune auf die Verwegenheit des Menſchen, die dieſe Art zu reiſen erfunden hat.

Wir beobachten den Menſchen nie mit mehr Aufmerkſamkeit, als wenn wir ihn in einer merklichen Laune ſehen; auch iſt in dieſen Umſtänden faſt alles, was wir an ihm ſehen, beluſtigend, oder lehrreich. Was wir in ſeiner wahren Geſtalt, und mit ſeinen natürlichen Farben ſehen, das ſieht der launige Menſch in veränderter Geſtalt und in verfälſchter Farbe. Es befremdet uns, daß er die Sachen nicht ſo ſieht wie wir; und daher nähert ſich der launige Zuſtand dem Lächerlichen, und dienet uns zu beluſtigen. Lehrreich iſt er für den Philoſophen, der daraus erkennen lernt, auf wie vielerley ſeltſame Weiſe die Urtheile

verdreht werden, und wie die wunderlichſten Trugſchlüſſe entſtehen.

Auf der comiſchen Schaubühne macht die Laune der Hauptperſonen oft das Vornehmſte aus. Nichts iſt beluſtigender zu ſehen und zu hören, als die Farbe und der Ton, den die Laune allen Handlungen und Urtheilen der Menſchen giebt; und die merkwürdigſten Gegenſätze entſtehen da, wo Perſonen von entgegengeſetzter Laune ſich für einerley Gegenſtände intreßiren, da der eine alles von der verdrießlichen, der andre von der luſtigen Seite anſieht. Der Dichter hat auch nirgendwo beſſere Gelegenheit, als bey ſolchen Contraſten, uns die gerade Richtung der Vernunft ſichtbar zu machen. Die wichtigſten Beobachtungen, die der Menſch über ſich ſelbſt machen könnte, wären ohne Zweifel die, die er über den Einfluß ſeiner Laune auf ſeine Urtheile machen würde. Wir müſſen uns ofte über uns ſelbſt verwundern, daß wir zu verſchiedenen Zeiten ſo verſchiedene Urtheile über dieſelben Sachen fällen Sie ſind eine Würkung der Laune. Der comiſche Schauſpieler kann uns dergleichen Beobachtungen erleichtern.

Wer für die comiſche Bühne arbeiten will, muß ſich in jede Art der Laune zu ſetzen wiſſen. Darin findet er das ſicherſte Hülfsmittel, den Zuſchauer zu ergötzen, und zu unterrichten. Darum iſt es ſein Hauptſtudium die Menſchen in jeder Gattung der Laune zu beobachten. Er kann es als eine Grundmaxime annehmen, daß er gewiß nur in den Scenen recht glüklich iſt, wo es ihm gelungen, ſich ſelbſt in die Laune zu ſetzen, die er zu ſchildern hat.

Auch in dem gemäßigten lyriſchen Ton, beſonders in Liedern, thut die Laune faſt alles. Man merkt es gar bald, wenn das Gemüth des Dichters nicht in dem Ton geſtimmt geweſen, den er annimmt. Wir ergötzen uns an der wollüſtigen Laune des Anakreons, die ihn ſo naiv macht; aber bey ſo manchen ſeiner deutſchen Nachahmer verräth ſich gar bald eine würklich wilde und ausſchweifende Gemüthsart, die nichts als Ekel erwekt.

Die Reden und Handlungen, die aus Laune entſtehen, gefallen allemal, wegen des Sonderbaren und Charakteriſchen, das darin iſt. Das Allgemeine und Alltäaliche hat nichts, das die Aufmerkſamkeit reizet; aber jede merkliche Laune hat etwas an ſich, das uns gefällt, und wobey wir mit Vergnügen die Abweichungen von der ruhigen Vernunft beobachten. Die Laune iſt die wahre Würze der comiſchen Handlung, und wer nicht launiſch ſeyn kann, wird in dieſem Fach nie etwas ausrichten; durch bloße Vernunft kann keine gute Comödie gemacht werden.

Leben.

(Mahlerey.)

Es iſt in der Mahlerey der äuſſerſte Grad der Vollkommenheit, wenn lebendige Gegenſtände ſo gemahlt ſind, daß man das Leben, die athmende Bruſt, die Wärme des Blutes, und beſonders das würklich ſehende und empfindende Auge darin wahrzunehmen glaubet. Alsdenn ſchreibet man dem Gemählde ein Leben zu. Für die Mahlerey iſt es von der höchſten Wichtigkeit, daß man auf das Beſondere Achtung gebe, woraus eigentlich dieſes vermeynte Gefühl des Lebens entſteht. Wenn man einen Menſchen in der größten Vollkommenheit in Wachs abbilden, und ihn mit den natürlichſten Farben bemahlen würde, ſo wäre doch ſchwerlich zu erwarten, daß man in der Nähe durch das Bild hinlänglich würde getäuſcht werden, um es für eine lebendige Perſon zu halten. Es ſcheinet, daß der Ausdruk des Lebens von mancherley kaum nennbaren Umſtänden abhange.

Etwas

Etwas davon muß durch die Zeichnung bewürkt werden, das übrige durch das Colorit. Der höchſte Grad deſſen, was man eine fließende Zeichnung nennt, kann viel dazu beytragen; weil in der Natur ſelbſt alles, was zur Form gehöret, höchſt fließend iſt. Dieſes kann auch bey dem beſten Genie nur durch eine unermüdete und anhaltende Uebung im Zeichnen nach der Natur erhalten werden. Man empfiehlt dem Hiſtorienmahler mit Recht das Studium und Zeichnen des Antiken; ſollte er aber dabey die Natur ſelbſt aus der Acht laſſen, ſo wird er zwar edle, auch wol große Formen, und einen anſtändigen Ausdruk in ſeine Gewalt bekommen; aber das Leben wird er ſeinen Figuren nicht geben können. Man wird, wie in Poußins Gemählden nicht ſelten geſchieht, in den Perſonen das Leblose des Marmors zu fühlen glauben.

Da auch die Natur, ſelbſt da, wo ſie nicht ſchön gezeichnet hat, doch nichts unausgeführt läßt, und ſelbſt in den geringſten Theilen der Form etwas beſonders beſtimmtes, oder individuelles hat, ſo muß auch der Zeichner, um ſich dem Leben ſo viel, als möglich iſt, zu nähern, nichts unausgeführet noch unbeſtimmt laſſen. In den kleineſten Theilen, in Augen, Ohren, Haaren, Fingern, muß in den Umriſſen nicht nur alles vollſtändig, ſondern auch für jede Figur beſonders beſtimmt ſeyn. Wer nur allgemeine Gliedmaaßen zu zeichnen weiß, Augen und Finger, die nicht einem Menſchen beſonders zugehören, ſondern das Ideal der menſchlichen Augen und Finger ſind; kann das Leben nicht erreichen. „Man muß, wie Mengs von Raphael ſagt, ſich begnügen, von dem Antiken (oder von dem Ideal) die Hauptformen zu gebrauchen, viel öfters aber in dem Leben das wählen und nachahmen, was jenem am nächſten kommt. Man muß, wie jener, erkennen, daß gewiſſe Geſichtsſtriche auch gewiſſe Bedeutungen haben, und insgemein ein gewiſſes Temperament anzeigen; auch daß zu einem ſolchen Geſichte eine gewiſſe Art Glieder, Hände und Füße gehören“ *)

Darum thun auch die Mahler nicht wol, die ſich beſtändig nur an einem oder an zwey Modelen im Zeichnen üben. Man ſollte damit öfters abwechſeln, und jedes Model ſo lange nachzeichnen, bis man auch die geringſten Kleinigkeiten deſſelben nicht nur ins Auge, ſondern auch in die Hand gefaßt hat, und hernach ein anderes nehmen. Und hieraus ſollten junge Mahler lernen, was für anhaltender und brennender Fleiß dazu erfordert wird, dasjenige im Zeichnen zu lernen, was zur Darſtellung des Lebens nothwendig iſt. Das beſte Zeichnungsbuch, und wäre es auch von Raphael ſelbſt, das ſchönſte Model, und einige der ausgeſuchteſten Antiken, ſind nicht hinlänglich, ihn im Zeichnen feſtzuſetzen. Wenn er dieſes alles beſitzt, denn muß er erſt ſein Auge auf die Natur wenden. Er braucht nicht immer die Reißfeder in der Hand zu haben; aber ſein Auge muß unaufhörlich beobachten, erforſchen, abmeſſen, und jede Kleinigkeit gegen das Ganze halten. Zu dieſer Uebung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch ſchwerer ſcheinet es, durch das Colorit das würkliche Leben zu erreichen. Auch dieſes hat ſein Ideal, **) das der Mahler nach der würklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Hiſtorienmahler. Aus dieſer Urſache findet man unendlich mehr Leben, auch in Vandyks Hiſtorien, als in Rubens ſeinen. Aber man würde vergeblich verſuchen,

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 46. 47.

**) S. Colorit.

chen, die Zauberſtriche des Penſels zu beſchreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleiſch ſeine duftende Wärme, das Auge ſeine Feuchtigkeit, und ſelbſt ſeine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Vandyk ſelbſt nur wenig von einer Kunſt, die ſie vorzüglich beſeſſen, geſammelt haben. Es kommt hier, auſſer der allgemeinen Behandlung einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeſchreibliche Kleinigkeiten an. Die kleineſten kaum merklichen Lichter, Bliker und Wiederſcheine, thun faſt das meiſte zu dem Leben. In den Werken der gröſten Coloriſten ſcheinen dieſe noch leichter, als in der Natur ſelbſt zu entdeken. Die Natur iſt die Originalſprache, das gemachte Bild eine Ueberſetzung. Man muß hier, wie in würklichen Sprachen, die, in welche man überſetzt, vollkommener beſitzen, als die Grundſprache. Mancher Mahler entdeket in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Würkung, kann ſie aber mit ſeinen Farben nicht erreichen. Da iſt es gut, wenn er in den Werken der gröſten Meiſter entdeken kann, wie es ihnen gelungen iſt, das darzuſtellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerſeits auf ein erſtaunlich ſcharfes und empfindſames Auge, und denn auf eine, durch tauſend Verſuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht erreichen vermag. Manche Stelle des Gemähldes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es durch die Bearbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen iſt man ofte dem Zufall ſchuldig. Alſo muß der Mahler bey der Arbeit des Penſels ſeinen Geiſt unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Würkungen der Farben, der Lichter und Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, geſpannet halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerſtreuung der Gedanken, ſo gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen iſt, auf alles, was er that, Achtung gegeben, ſo würde er nun dieſen Theil ſeiner Kunſt beſitzen. Darum muß der Mahler ſo gut, als der Philoſoph, ſeine Stunden haben, wo er ſich in ein ſtilles Cabinet verſchließt, um die höchſte Aufmerkſamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung ſeiner Kunſt entdeken läßt. Aber auch auſſer dem Cabinet, und in der Geſellſchaft, muß er überall mit einem forſchenden Auge den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

Lebendiger Ausdruk.
(Redende Künſte.)

Der Klang der Rede, in ſo fern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenſchaftliches empfinden läßt, wie die meiſten Ausrufungswörter (Interjektionen); daher man dieſen Ausdruk eigentlicher den leidenſchaftlichen Ausdruk nennen würde. Einige Kunſtrichter rechnen auch den mahleriſchen Klang hieher, der die natürliche Beſchaffenheit körperlicher Gegenſtände ausdrükt, wie der bekannte Vers des Virgils:

> Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum.

Durch deſſen Klang der Dichter das Galoppiren eines Pferdes habe ſchildern wollen.

Man könnte dieſes den ſchildernden Ausdruk nennen; weil der bloße Ton der Wörter den Gegenſtand, den ſie bedeuten, zu erkennen giebt. Wahrſcheinlicher Weiſe ſind die erſten Grundwörter aller Sprachen der Welt urſprünglich ſchildernde Töne geweſen, wie im Deutſchen die Wörter

ter

ter Donner, Wind, Säuſeln, Rieſeln, Fließen u. ſ. f. denn woher ſollten ſonſt die Erfinder der Namen die Wörter hergenommen haben, als aus Nachahmung des Tones, den die Sachen hören laſſen? †) Ehe die Menſchen eine Sprache hatten, deren Wörter durch den Gebrauch bedeutend wurden, mußten ſie ſich nothwendig ſolcher ſchildernden Töne bedienen, die itzt vollkommen überflüßig ſind. Indem der Grieche das Wot ἄνεμος höret, denkt er eben ſo geſchwind und eben ſo beſtimmt an die Sache, die es ausdrükt, als der Engländer, dem durch das Wort Wind die Sache ſelbſt geſchildert wird.

†) Hieraus würde folgen, daß alle Sprachen der Welt gar viel gemeinſchaftliche Grundwörter haben müſſen. Davon bin ich auch überzeuget. Nur muß man bedenken, daß nicht jedes Ohr die natürlichen Töne gleich beſtimmt höret, und nicht jeder Mund ſie gleich beſtimmt nachahmet; einer glaubte das Brüllen des Stieres gut durch das Wort Ochs, der andre durch das Wort βους nachzuahmen; beyde Wörter ſind im Grund einerley. So ſehen wir täglich, daß ein Deutſcher, ein Franzos, und ein Engländer, ein und eben daſſelbe ihm unbekannte, z. E. polniſche oder rußiſche Wort, jeder nach ſeiner Art, nachſpricht. Hätten alle Menſchen daſſelbe Gehör und dieſelben Werkzeuge der Sprache, ſo würden die Stammwörter aller Sprachen der Welt genau mit einander übereinkommen. In den abgeleiteten Bedeutungen zeiget ſich ein noch größerer Unterſchied. Ein Menſch wurde bey dem Stier durch die Größe gerühret, und machte daher von dem Worte βους eine Ableitung, um etwas Großes auszudrüken; einen andern rührte bey demſelben Thier die plumpe Dummheit, und dieſes bewog ihn einen grobdummen Menſchen einen Ochſen zu nennen. Dieſe beyden Anmerkungen ſind ſchon hinlänglich, den großen Unterſchied zwiſchen den Sprachen der Völker, die urſprünglich aus Nachahmung eben derſelben Töne entſtanden ſind, zu erklären. Hätten alle Menſchen gleiche Sinnesart, ſo würden auch die abgeleiteten Bedeutungen der Wörter, in allen Sprachen einerley ſeyn.

In ausgebildeten Sprachen haben dergleichen ſchildernde Wörter, wenn man blos beſtimmt ſprechen will, keinen, oder doch einen ſehr geringen äſthetiſchen Werth; weil man ohne ſie ſich ſehr beſtimmt und verſtändlich ausdrüken kann. Ganz anders aber verhält es ſich, wenn man auf die Empfindung würken will; denn da muß auch der bloße Ton der Worte das Seinige zu Erreichung des Endzweks beytragen. Wer andre durch Erzählung einer Schandthat in Zorn und Entrüſtung ſetzen will, muß nicht einen ſanften Ton annehmen, auch nicht ſanftklingende Wörter brauchen; denn dieſes würde dem Zuhörer anzeigen, daß der Erzähler, ſelbſt nichts dabey fühlet. Wie alſo der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindung, die man erweken will, haben muß, ſo müſſen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder das rhythmiſche darin, demſelben angemeſſen ſeyn. Dieſes verſtehen wir hier durch den lebendigen Ausdruk. Hingegen halten wir das meiſte, was ſo vielfältig von dem ſchildernden Ausdruk gerühmt wird, für Kleinigkeiten, die der Aufmerkſamkeit des Redners oder Dichters entweder nicht werth ſind, oder gar, wenn ſie würklich geſucht worden, zu tadeln wären.

Daher kommt es mir ſeltſam vor, daß ein ſo ſcharfſinniger Mann, als Clarke, den Homer ſo ofte des ſchildernden Verſes halber lobt, wo ich ihn tadeln würde, wenn ich mich bereden könnte, daß er dieſe Schilderung geſucht hätte. So findet er dieſen Vers

Οἶδ᾽ ἐπὶ δεξιά, οἶδ᾽ ἐπ᾽ ἀριστερὰ
νωμῆσαι βῶν,

Ἀζαλέην. *)

fürtreflich; weil er ſeiner Meinung nach durch den Fall der Worte die ſchnellen Wendungen der Bewegungen im Zweykampf ſchildern ſoll. †)

Der

*) Il. VII. 238.

†) Motus concitos, reciprocos & celeriter

Der Dichter beſchreibet an dieſem Orte den Zweykampf zwiſchen Hektor und Ajax. Dieſe Helden ſind im Begriff den Streit anzufangen. Ajax fodert ſeinen Feind auf, alle ſeine Kräfte gegen ihn anzuwenden. Dieſer voll ruhigen Muthes antwortet ihm in einem gelaſſenen, aber ſehr zuverſichtlichen Tone. „Denke nicht, Ajax, daß du einen unerfahrnen Jüngling, oder einen weichlichen Knaben vor dir habeſt: ich bin mit dem Streit und mit tödtlichen Streichen wol bekannt, weiß auch den Schild **zur Vertheidigung fertig, rechts oder links vorzuhalten.**" Wer bey Leſung dieſer Stelle ſeine Empfindung erforſchet, wird die Gemüthsfaſſung, worin Hektor dieſes ſagt, ſo voll Würde und ſo voll Ernſt finden, daß ihm ſchwerlich dabey einfallen wird, der Held habe durch den Ton der Worte die ſchnellen Bewegungen des Schildes bald rechts, bald links, ſchildern wollen. Warum ſoll denn der Dichter dieſes im Sinne gehabt haben? Kurz vorher beſchreibet er, wie Ajax ſich bewaffnet, wie er hierauf gleich dem mächtigen Kriegesgott hervortritt, und höhniſch fürchterliche Blike wirft. Denn thut er hinzu:

Ἠϊε, μακρα βιβας, κραδαων δολιχοσκιον εγχος.

Er trat einher mit mächtigem Schritt, ſeinen gewaltigen Speer leicht ſchwenkend. Daß in dieſem Vers etwas hochtrabendes und majeſtätiſches iſt, kommt genau mit der Empfindung überein, die der Dichter hier gehabt, und die jeder Leſer haben wird.

Eine einzige Anmerkung beſtimmt alles, was ſich über den lebendigen Ausdruk ſagen läßt. Der Ton und Fall des Verſes iſt nicht für den Verſtand, ſondern für das Herz. Dieſes beſchäfftiget ſich blos mit ſeinen Empfindungen; es hat kein Auge zum ſehen, erkennet nicht, ſondern fühlt nur. In der Empfindung geben wir blos auf unſern innern Zuſtand Achtung, nicht auf die Beſchaffenheit des Gegenſtandes; was alſo im lebendigen Ausdruke nicht Gefühl iſt, gehört nicht zur Sprache des Herzens, und kann poßirlich oder gar abgeſchmakt werden. Sehen wir nicht in einigen niedrig comiſchen Operetten, daß gerade dergleichen Schilderungen am beſten das Poßierliche ausdrüken; wie wenn ein Menſch im Schreken das Pochen des Herzens durch Vers und Geſang nachahmet?

Die ungeſchikteſte Anwendung des ſchildernden Ausdruks wird da gemacht, wo man den Gegenſtand, der uns in Empfindung ſetzet, gerade gegen die Empfindung ſchildert; wie es bisweilen ſehr unüberlegt in der Muſik geſchieht. Ein Menſch, der vom Ueberdruß des Lebens durchdrungen, ſich nach der ewigen Ruhe ſehnet, muß von ſeinem nahen Tode nicht in dem ängſtlichen Ton des Menſchen ſprechen, der dieſen Schritt mit Schreken thut. Es wäre völlig ungereimt, wenn ein Dichter ihm eine Rede in den Mund legte, die durch den Ton und den Fall der Worte das Schrekhafte des Sterbens, und das Fürchterliche der Ewigkeit ſchilderte.

Alſo muß kein Gegenſtand nach ſeiner Beſchaffenheit, ſondern nach dem Eindruk, den er auf das Herze macht, durch den Ton geſchildert werden. Wer einen Sturm beſchreibet, um andern etwas von der Angſt fühlen zu laſſen, die er dabey ausgeſtanden hat, erreicht allerdings ſeinen Endzwek beſſer, wenn auch der Ton der Worte das Heulen und Brauſen des Windes nachahmet; würde er aber in einem lehrenden Vortrag die Gewalt des Windes beſchreiben, da er als ein Naturforſcher davon ſpricht, ſo würde es ſehr froſtig herauskommen, wenn er die Grade der Stärke des Windes durch ſeinen Vortrag zu empfin-

riter agitatos optime depingunt hujus verſus numeri. Clarcke.

empfinden geben wollte; ganz lächerlich aber würde es ſeyn, wenn man, da des Sturms nur beyläufig Erwähnung geſchieht, ihn ſo ſchildern wollte. Wer noch voll Schreken die Gefahr übergeritten zu werden, erzählte; würde der nicht lächerlich werden, wenn er das Galoppiren des Pferdes durch ſeine Rede ſchilderte? Da überhaupt der lebendige Ausdruk den Charakter der Muſik an ſich hat, ſo muß ſich der Geſchmak deſſelben auch nach den Grundſätzen des Ausdruks der Muſik richten. *)

Den lebendigen Ausdruk darf man nicht müheſam ſuchen; er bietet ſich insgemein von ſelbſt an. Der Dichter darf nur ſich ſeiner Empfindung überlaſſen; ſie wird ihn auf Töne, Wörter, Sylbenmaaß und Rhythmus leiten, die ſich am beſten dazu ſchiken; ſein Ausdruk wird lebendig werden, ohne daß er es geſucht hat. Iſt er durch die Empfindung ſelbſt darauf geleitet worden, ſo wird ſein Ausdruk um ſo viel kräftiger ſeyn. Mich dünkt, daß unter den Dichtern, die mir bekannt ſind, Euripides darin am glüklichſten geweſen ſey; eine einzige Stelle ſoll zur Probe dienen, wie nachdrüklich er die Leidenſchaft durch den Ton der Worte zu ſchildern gewußt hat. In ſeinem Oreſtes ſteht Elektra vor der Thüre des Saales, in welchem ihr Bruder mit dem Pylades die Helena ermorden wollen. Als ſie da das Schreyen der Helena höret, ruft ſie ihren Freunden durch die Thüre zu:

Φονευετε, καινετε, θεινετε,
ὄλλυτε.
Διπτυχα, διςομα, Φασγανα
πεμπετε,
Εκχειρος ἱεμενοι ταν
Δειποπατορα, λειπογαμον. **)

Mich dünkt, daß der Ton dieſer Verſe den heftigen Affekt der Elektra ſehr lebhaft mahle. Der erſte drükt die hitzige Eil, in der der Mord begangen werden ſoll, durch die ſchnellen Daktylen aus; tödtet ſie, ſtechet ſie, mordet, zernichtet ſie. Die Heftigkeit der mörderiſchen Streiche ſcheinet durch die folgenden zwey Verſe fühlbar, und der vierte iſt völlig in dem Tone des Scheltens

Es muß uns nothwendig rühren, wenn Horaz, da er von dem Sterben eines glüklichen und durch manches angenehme Band an das Leben angehefteten Mannes in dem beweglichen Ton ſpricht, den der folgende Vers ſo gut ausdrükt:

Linquenda tellus & domus & placens,
Uxor.

Und wir empfinden die Hoheit der Juno in ihren Worten:

---- quæ Divum incedo Regina

Eben ſo fühlt man ein Schaudern durch alle Glieder, wenn man bey Virgils Beſchreibung der feyerlichen Anſtalten, welche die Dido zu ihrem Tode macht, auf folgende Verſe kommt:

Stant aræ circum, & crines effuſa ſacerdos,
Tercentum tonat ore Deos, Erebumque chaosque
Tergeminamque Hecaten --- *)

Aber gewiß hat der Dichter den feyerlichen Klang dieſer Verſe nicht geſucht; er iſt ihm von ſeiner eigenen Empfindung eingegeben worden.

Dergleichen leidenſchaftliche Schilderungen machen einen ganz andern Eindruk, als wenn ohne Leidenſchaft natürliche Dinge geſchildert werden. Uebrigens verdienet über dieſen Artikel die ſchöne Abhandlung des Herrn Schlegels von der Harmonie des Verſes nachgeleſen zu werden. **)

Lebhaft.

*) S. Muſik; Mahlerey in der Muſik.
**) Euripid. Oreſt. vs. 1305.

*) Æneid. L. IV.
**) Im zweyten Theile ſeiner Ueberſetzung des Batteux.

Lebhaft.
(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in den ſchönen Künſten oft und in mancherley Bedeutungen gebraucht, die allemal eine gute Eigenſchaft anzeigen. Lebhaft iſt, was viel Leben hat; das Leben aber beſteht überhaupt in einer innern oder eigenthümlichen würkenden Kraft der Dinge. Aber es ſcheinet, daß nicht die Größe, ſondern die ſchnelle Aeuſſerung dieſer Kraft den Namen der Lebhaftigkeit bekomme. Es giebt Menſchen von kalter Sinnesart, die mit ausnehmend ſtarker, und doch gelaſſener Kraft würken, aber deswegen nicht unter die lebhaften gezählt werden. Alſo ſcheinet der Begriff des Lebhaften etwas ſchnellwürkendes anzuzeigen, oder einen geringern Grad des Feurigen.

Lebhafte Farben ſind helle Farben, die zugleich das Auge ſtark rühren, und etwas glänzendes haben. Lebhaft in der Muſik, und in dem Ton der Rede, iſt das, was ſtark und zugleich ſchnell vorgetragen wird. Lebhaft iſt der Geiſt, der ſchnell faßt, und dabey ſchnell von einem Begriff auf den andern kommt; aber dieſe Schnelligkeit ohne Deutlichkeit der Vorſtellung, ſcheinet blos Flüchtigkeit zu ſeyn. Lebhaft iſt das Gemüth, das ſtark, aber zugleich ſchnell empfindet, und eben ſo ſchnell von einer Empfindung zur andern übergeht. Aus dieſen beyden Begriffen läßt ſich beſtimmen, was der lebhafte Charakter des Menſchen ſey.

Dem Lebhaften iſt zwar das Träge, auch das Kalte gerade entgegengeſetzt: doch ſcheinet auch das Sanfte, Gefällige und Einſchmeichelnde ihm einigermaßen entgegen zu ſtehen; jenes widerſpricht dem Lebhaften ganz, und mißfällt meiſtentheils. Dieſes macht einen gefälligen Gegenſatz, und iſt noch in ſeiner Art angenehm. In den ſchönen Künſten gefällt das Lebhafte eben ſo gut, als das Sanfte; jedes an ſeinem Orte und in der genauen Uebereinſtimmung mit dem Charakter des Ganzen. Der Künſtler muß ſanft oder lebhaft ſeyn, nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes, den er behandelt, oder der Vorſtellung und Empfindung, die er zu erweken hat.

Die Lebhaftigkeit hat an ſich ſelbſt, ohne Rükſicht auf ihre Urſachen oder Würkungen, etwas, das gefällt. Denn wie wir überhaupt Leben und Bewegung der Ruhe vorziehen, ſo gefällt es uns auch, wenn in dem Leben und in der Thätigkeit bisweilen einige lebhafte Augenblike vorkommen. Indeſſen ſcheinet es doch, daß die Lebhaftigkeit ſowol in dem Fortgange des Lebens, als in den Gegenſtänden des Geſchmaks eigentlich nur als eine Würze zur Erhöhung der gewöhnlichen Vorſtellungen diene. In dem geſellſchaftlichen Umgange der Menſchen würde eine anhaltende Lebhaftigkeit ermüden. Kommen aber bisweilen zwiſchen die gewöhnlichen Scenen des Lebens einige von gröſſerer Lebhaftigkeit, ſo geben ſie dem Geiſt und dem Gemüthe einen neuen Schwung und neue Kräfte. Aber eine lang anhaltende Lebhaftigkeit ermüdet zu ſehr, hemmet die Würkungen einer ruhigen Vernunft, und hindert den Menſchen zu der Gründlichkeit und Standhaftigkeit zu kommen, der er ſonſt fähig wäre. Man kann bey ganzen Völkern, wie bey einzelen Menſchen, die Beobachtung machen, daß eine allgemeine und anhaltende Lebhaftigkeit ſie nicht zu der Größe des Geiſtes und Herzens kommen läßt, der die Menſchen überhaupt fähig ſind.

Hieraus ziehen wir die Folge, daß in Werken des Geſchmaks das, was man vorzüglich lebhaft nennet, ohne Nachtheil nicht allgemein werden darf. Es ſcheinet, daß die neuern franzöſiſchen Kunſtrichter die Lebhaftigkeit für die erſte und fürnehmſte Eigen-

Eigenſchaft eines guten Schriftſtellers halten; das erſte Lob, das ſie den Schriften, die ihnen gefallen, geben, ziehlt meiſtentheils dahin ab; eine hinreißende feurige Schreibart iſt allemal das, was ſie vorzüglich loben; aber es iſt gerade das, was man bey den Alten am ſeltenſten findet. So iſt auch ihre Inſtrumentalmuſik, und eben dieſer Geſchmak des Lebhaften findet ſich auch in ihren zeichnenden Künſten.

Der Menſch iſt nie lebhafter, als im Zorn und in der Freude; deswegen auch die Lebhaftigkeit der Gedanken und des Ausdruks ſich am beſten zu dieſen beyden Leidenſchaften ſchiken. In der Rache kommen bisweilen beyde zuſammen, und alsdenn entſteht eine ſehr große Lebhaftigkeit, wovon wir in folgender Stelle des Horaz ein ſchönes Beyſpiel haben:

Audivere Lyce; DI mea vota; DI
Audivere Lyce: fis anus, et tamen
Vis formoſa videri. *)

Die Werke des Geſchmaks, deren Hauptcharakter Lebhaftigkeit iſt, können den Nutzen haben, träge, kalte, auch zu ernſthafte Gemüther etwas zu ermuntern. Vorzüglich können lebhafte Lieder mit guten Melodien dieſe Würkung thun. Es würde in manchem Fall für die Erziehung der Jugend vortheilhaft ſeyn, wenn man unter den gangbaren Werken der Dichtkunſt eine Anzahl ſolcher Lieder hätte, davon man zur Ermunterung der Gemüther, denen es an Lebhaftigkeit fehlet, Gebrauch machen könnte. Alles Scherzhafte, darin wahre Lebhaftigkeit herrſcht, wenn nur ſonſt nichts, das den guten Geſchmak beleidiget, darin iſt, kann zu dieſem Behuf angewendet werden.

*) L. IV. 13.

Lehrende Rede.

Eine der drey Hauptgattungen der Rede, *) bey welcher es darauf ankommt, daß gewiſſe Begriffe, Urtheile, oder Meynungen in dem Verſtande des Zuhörers feſtgeſetzt und würkſam werden. Der Philoſoph könnte denſelben Stoff bearbeiten, den der Redner gewählt hat; beyde würden die Abſicht haben, ihre Begriffe, Urtheile oder Schlüſſe, dem Zuhörer beyzubringen: aber in ihrer Art zu verfahren würde ſich ein merklicher Unterſchied zeigen, den wir hier näher zu betrachten haben. Der große Beyfall, den die Wolfiſche Philoſophie mit Recht in Deutſchland gefunden, hat der Beredſamkeit in Abſicht auf den lehrenden Vortrag merklichen Schaden gethan; indem verſchiedene Redner und Schriftſteller den genauen philoſophiſchen Vortrag auch in die Beredſamkeit haben einführen wollen, die ihn gar nicht verträgt. Man hörte Reden, darin alles beynahe mit euklidiſcher Trokenheit erkläret, oder bewieſen wurde; und es gewann das Anſehen, daß die wahre Beredſamkeit in Abſicht auf den lehrenden Vortrag, völlig würde verloren gehen. Seit zwanzig Jahren iſt man zwar von dieſem verkehrten Geſchmak ziemlich zurükgekommen; indeſſen wird es nicht ohne Nutzen ſeyn, wenn wir hier den eigentlichen Unterſchied zwiſchen dem philoſophiſchen und redneriſchen Vortrag mit einiger Genauigkeit beſtimmen.

Der Philoſoph arbeitet auf deutliche Erkenntniß, und ſo ungezweifelte Gewißheit, daß der Geiſt die völlige Unmöglichkeit, ſich das Gegentheil der erwieſenen Sätze vorzuſtellen, empfindet. Zu dieſer Gewißheit gelanget er dadurch, daß er alle Begriffe, die in den Urtheilen zum Grunde gelegt werden, deutlich und vollſtändig entwikelt, und bis auf das Einfache der-

*) S. Rede.

derſelben, das nur durch ein unmittelbares Gefühl gefaßt wird, herabſteiget. Auf dieſe Weiſe erkennet man zuverläßig, was wahr oder falſch iſt, und damit hat der Philoſoph ſeinen Endzwek, der auf das bloße Erkennen der Sache geht, erreicht.

Man hat vielfältig angemerkt, daß dieſes bloſe Erkennen weiter nichts würket. Die wichtigſten und nützlichſten Wahrheiten können auf das deutlichſte in dem Verſtande liegen, ohne aus demſelben in das Gemüth herüber zu würken, um daſelbſt in Beweggründe zu Handlungen verwandelt zu werden. Der Philoſoph richtet weiter nichts aus, als daß er, wenn wir bereits den Vorſatz haben etwas zu thun, uns lehret, wie wir es thun ſollen, um die Abſicht zu erreichen; er zeiget uns den geradeſten richtigſten Weg, dahin zu gelangen, wohin wir zu gehen, uns ſchon vorher vorgeſetzt haben; aber weder den Vorſatz dahin zu gehen, noch die Kraft die nöthigen Schritte zu thun, können wir von ihm bekommen. Ihm haben wir blos das deutliche Sehen des Weges zu danken.

Der Redner hat andre Abſichten, und muß daher ſich auch andrer Mittel bedienen ſie zu erreichen. Sein letzter Endzwek iſt, die Begriffe und Wahrheiten nicht deutlich, oder gewiß, ſondern kräftig und würkſam zu machen. Er bemühet ſich, denſelben die höchſte Klarheit, einen Glanz zu geben, der auf die Empfindung würket. Was der Philoſoph bis auf die kleineſten Theile zergliedert, und ſtükweiſe betrachtet, ſucht der Redner im Ganzen vorzuſtellen, damit alle einzele Theile zugleich würken; weil nur dieſe Art der Kenntniß das ganze Gemüth angreift, und würkſam macht. †)

Der Philoſoph muß ſeine Schritte nach der ſtrengeſten Logik abmeſſen; der Redner verfährt nach einer gemeinern Dialektik, oder nach der Aeſthetik, welche nichts anders, als die Logik der klaren, wie jene die Logik der deutlichen Vorſtellungen iſt.

Es würde viel zu weitläuftig ſeyn, die Methode, die der Redner zu befolgen hat, hier völlig zu entwikeln; alſo können wir nur die Hauptſachen davon anzeigen. Vielleicht veranlaſſet dieſes jemanden, die Sachen weiter auszuführen.

Die Anſtrengung unſrer Vorſtellungskraft hat allezeit eine von dieſen drey

†) Es iſt hier der Ort nicht dieſes genau auszuführen. Wer nicht den Unterſchied zwiſchen der deutlichen und klaren Vorſtellung, wie unſre Philoſophen ihn entwikelt haben, hier vor Augen hat, kann das Theoretiſche dieſes Artikels nicht faſſen. Die deutliche Erkenntniß läßt uns in jedem Gegenſtande die wahren Elemente, woraus er beſteht, ſehen; die blos klare verwandelt den Gegenſtand in ein Phänomen, in eine ſinnliche Erſcheinung, und würkt deswegen auf die Empfindung. Die Theorie dieſer Sache iſt ſchwer und mit wenig Wortern nicht faßlich zu machen. Ein ſinnliches Beyſpiel kann einiges Licht geben. Wenn man einem Menſchen eine große Summe Geldes einzeln, thalerweiſe ſchenkt, einen Thaler nach dem andern, ſo wird er nicht das dabey empfinden, was er empfinden würde, wenn er die ganze Summe auf einmal bekäme. Jene Art hat eine Aehnlichkeit mit der deutlichen Erkenntniß, dieſe mit der klaren. Schon hieraus läßt ſich einigermaaßen begreifen, warum die klare Kenntniß würkſamer iſt, als die deutliche. In dieſer hat der Geiſt, da er auf einmal nur Eines zu faſſen hat, keine Anſtrengung nöthig; in jener muß er ſich gleichſam zuſammen raffen, weil ihm viel auf einmal vorkommt. Dieſes Zuſammenraffen erwekt in ihm das Gefühl ſeiner Würkſamkeit, und macht, daß er nicht nur an den Gegenſtand, ſondern auch an ſich ſelbſt, und an ſeinen innern Zuſtand denkt. Dadurch wird er fähig, von dem Gegenſtand angenehm oder unangenehm gerührt zu werden. Hierin liegt der Uebergang von dem Erkennen zum Wollen.

Digitized by Google

drey Würkungen zur Abſicht; entweder einen Begriff zu faſſen; oder ein Urtheil zu fällen; oder einen Schluß zu beſtätigen. Der lehrende Redner thut demnach auch nichts anders, als daß er nach ſeiner Art dieſe Verrichtungen erleichtert.

Von den Begriffen. Der Philoſoph zergliedert die Begriffe durch Erklärungen, die uns das, was weſentlich dazu gehört, einzeln angeben, und gleichſam vorzählen; der Redner giebt uns eine ſinnliche Vorſtellung davon, er mahlt uns gleichſam den Gegenſtand vor, damit wir ihn anſchauen können, und durch das Anſchauen deſſelben gerührt werden, und ohne mühesames Nachdenken die Beziehung der Sache auf uns empfinden. Spricht er von bekannten Dingen, ſo bemühet er ſich, ſie in dem helleſten Lichte zu zeigen, und von der Seite, die dem anſchauenden Erkenntniß am meiſten zu ſehen giebt. Indem der Philoſoph unſern Begriff von dem erſten und höchſten Weſen berichtigen, und für die Wiſſenſchaft feſtſetzen will, ſucht er aus allen Vorſtellungen, die ſein Nachdenken ihm davon gegeben hat, diejenigen aus, die die erſten ſind, aus denen das übrige durch genaues Nachforſchen des Verſtandes ſich herleiten läßt; er ſtellt uns das Weſen der Weſen als eine nothwendig würkende und völlig uneingeſchränkte Kraft vor. Um ſeinen Vortrag zu begreifen, müſſen wir uns beynahe von aller Sinnlichkeit losmachen, und blos den reinen Verſtand in uns würkſam ſeyn laſſen. Haben wir denn ſeine Grundbegriffe gefaßt, und uns von der Würklichkeit derſelben überzeuget, ſo können wir durch ſehr kleine und auf das genaueſte abgemeſſene Schritte, mehrere Eigenſchaften dieſes Weſens, die aus den erſten Grundbegriffen nothwendig folgen, erkennen. Aber bey dieſer Verrichtung müſſen wir ſo genau auf jeden kleineſten Schritt unſrer Vorſtellungskraft Achtung geben, daß wir uns ſelbſt und unſern Zuſtand, und die Beziehung der Dinge auf denſelben, dabey völlig aus dem Geſichte verlieren.

Der Redner ſucht aus dem ganzen Umfange der uns bekannten und geläufigen Begriffe, die eine Aehnlichkeit mit dem großen Begriffe, den er uns geben will, haben, diejenigen aus, die wir am ſchnelleſten und helleſten faſſen, und hilft unſrer Einbildungskraft dieſelben bis auf den hohen Grad zu erheben, in welchen ſie einigermaaßen tüchtig werden, uns das höchſte Weſen anſchauend zu erkennen zu geben. Vornehmlich ſucht er die auf, die ſchon mit unſern Empfindungen zuſammenhangen, damit auch der erhabene Begriff des unendlichen Weſens die empfindende Seele unwiderſtehlich ergreife. Die Begriffe eines Vaters, der mit Zärtlichkeit und Klugheit ſein Haus zum beſten ſeiner Kinder verwaltet; eines weiſen Regenten, der mit einem Blik alle Theile des Regierungsſyſtems überſieht, und darin alles anordnet, und die Würkſamkeit aller Glieder des Staates unwiderſtehlich, doch ohne Zwang, zum allgemeinen Beſten leitet, und andre faßliche Begriffe dieſer Art wählt der Redner; denn erhöhet und erweitert er den Begriff einer Familie, um den Begriff eines ganzen Staates faßlicher zu machen; dieſen aber erhöhet er allmählig, aber immer durch leichte Schritte, bis zum Begriff der unendlich ausgebreiteten Haushaltung des ganzen Weltſyſtems, dem er jenes erhabene Weſen, als den oberſten, aber blos väterliche Gewalt ausübenden Regenten vorſtellt. Die einzelen Begriffe, aus deren Verbindung der Redner ſeinen Hauptbegriff bildet, ſind Begriffe, die aus einer Menge ſinnlicher Vorſtellungen, die wir ſchnell zuſammenverbinden, und auf einmal überſehen, zuſammengeſetzt ſind. Dabey weiß er

er ſolche Vorſtellungen zu wählen, die mit hellen Farben der Einbildungskraft einleuchten, und von ihr noch vergrößert werden. Aus eben dem Grunde iſt ſchon ſein lehrender Vortrag zugleich rührend, da ſchon ſeine eigene lebhafte Einbildungskraft ſein Herz erwärmet: da hingegen der Philoſoph nothwendig kalt bleiben muß; damit er auf jeden Schritt, den ſein Verſtand thut, genau Achtung geben könne. Am ſorgfältigſten iſt der Redner, daß er ſolche ſinnliche Bilder zur Erläuterung wähle, die auf das Herz eben die Beziehung haben, die er in dem Hauptbegriff entdeket hat. Alſo kann man mit wenig Worten ſagen: daß der Redner die Begriffe, die er uns beybringen will, allemal auf ähnliche, aber uns ſehr bekannte, und völlig ſinnliche Begriffe zurükführe, und uns durch eben ſo ſinnliche Erweiterung und Ausdähnung derſelben allmählig helfe, jene Hauptbegriffe durch helle Bilder und Gemählde anſchauend zu erkennen.

Dieſe redneriſche Art, Begriffe richtig und zugleich lebhaft und würkſam der Vorſtellungskraft gleichſam einzuverleiben, ſetzet bey dem Redner großen Verſtand, und eine höchſtlebhafte Einbildungskraft voraus; er muß Philoſoph und Dichter zugleich ſeyn. Wenn er ſicher ſeyn will, daß die Begriffe, die er einzuprägen hat, in den Gemüthern dauerhaft bleiben, ſo müſſen ſie die ſtrengſte Unterſuchung aushalten; denn gegen die Zeit hält kein Irrthum, und keine falſche Vorſtellung aus. *) Erſt denn, wenn er ſich ſelbſt durch die ſtrengſte philoſophiſche Methode von der Richtigkeit ſeiner Begriffe verſichert hat, kann er die Perſon des Redners annehmen, um eine ſinnliche und populare Einkleidung derſelben zu ſuchen. Auch iſt er alsdenn ſicher, daß ihn ſeine Phantaſie nicht in die Irre führet.

Auf eine völlig ähnliche Weiſe verfährt der Redner, wenn er Urtheile zu fällen, oder Schlüſſe zu machen hat; daher dieſes keiner beſondern Ausführung bedarf. Die Analogie, oder die Aehnlichkeit der Fälle iſt überall ſein Hauptaugenmerk. Nur zeiget ſich hierin ein neuer Unterſchied zwiſchen ſeiner und des Philoſophen Art zu verfahren. Dieſer darf nur einmal richtig urtheilen, oder ſchlieſſen; alsdenn hat er ſeinen Zwek erreicht; der Redner kann ſein Urtheil und ſeinen Schluß, weil ſie allemal aus beſondern ähnlichen Fällen folgen, mehrmal wiederholen; weil er mehrere ähnliche Fälle, deren jeder ſeine beſondere ſinnliche Kraft hat, wählen. Dieſes giebt ihm den Vortheil auf derſelben Wahrheit zu verweilen; ſie von mehrern Seiten zu zeigen, und dadurch deſto unauslöſchlicher zu machen. Hat er hiezu Urtheilskraft genug, ſo kann er aus den gemeineſten Vorſtellungen ſeiner Zuhörer eine Anzahl ſolcher ausſuchen, die ihnen am öfterſten wieder zu Sinne kommen, und dadurch hänget er die Wahrheiten, die er vorträgt, an eine Menge gemeiner Vorſtellungen, die beynahe täglich ſich in uns erneuern, und eben dadurch auch das Gefühl, der damit durch den Redner verbundenen Wahrheiten, wieder erweken. Hiebey aber hat er wol zu überlegen, was für eine Art Menſchen er zu Zuhörern hat. Sind es gemeine Menſchen, ſo kann er die ähnlichen Fälle und Beyſpiele mehr anhäufen, und ſich länger dabey verweilen, als wenn er ſtärkere Denker vor ſich hat. Zum Beyſpiel einer gemeinen lehrenden Rede kann die angeführt werden, welche die Tugend dem Herkules hält, die Xenophon aus dem Prodicus uns aufbehalten hat. Eigentlich iſt ein Volk erſt denn völlig unterrichtet, wenn ihm die nothwendigſten Grundbegriffe

*) Opiniorum commenta delet dies naturae judicia confirmat. Cicero.

begriffe und Grundwahrheiten, die einen unmittelbaren Einfluß auf ſein Betragen haben ſollen, ſo geläufig und ſo einleuchtend ſind, daß jeder ſich derſelben beynahe ſtündlich erinnert. Dieſes aber kann nur dadurch erhalten werden, daß jene Grundbegriffe durch Aehnlichkeit an alle täglich vorkommende ſinnliche Begriffe angehänget werden; und daß auf dieſe Art unſere tägliche Bemerkungen gemeiner Dinge uns durch eine geläufige Analogie auf jene Grundwahrheiten führen.

Auf dieſe Weiſe müſſen die wichtigſten Kenntniſſe, die der Philoſoph an den Tag gebracht hat, durch den lehrenden Vortrag des Redners allgemein ausgebreitet und zum Gebrauch würkſam gemacht werden. Und hier öffnet ſich für einen philoſophiſchen Redner ein weites Feld zu einer ſehr reichen Aerndte von Verdienſt. Nach ſo unzähligen Wochenſchriften, Predigten und andern politiſchen und moraliſchen Abhandlungen in dem lehrenden Vortrag der Redner, findet ſich eine beträchtliche Anzahl der wichtigſten Begriffe und Grundwahrheiten, die noch gar nicht in dem hellen Lichte ſtehen, in welchem jeder Menſch ſie ſehen ſollte. Eigentlich iſt dieſe Materie nie zu erſchöpfen, weil es immer möglich iſt die Sachen durch neue Bilder und neue Aehnlichkeiten noch heller und ſtärker vorzuſtellen. Es iſt möglich, wenn Geſchmak und Kenntniß unter einem Volk einmal auf einen gewiſſen nicht unbeträchtlichen Grad gekommen ſind auch die ſchwereſten und verwikelteſten Begriffe ſehr leicht und popular zu machen. Viele ſehr gemeine aber höchſtwichtige Begriffe haben einer ſolchen Bearbeitung noch nöthig. Die Begriffe von bürgerlicher Geſellſchaft, von Geſetz, von Obrigkeit, von Regent und Unterthan, von Magiſtratswürde und Bürger, und viele andre ſind von der höchſten Wichtigkeit; ſie haben ſo gar, da die Sachen ſelbſt, die dadurch ausgedrükt werden, ſo unmittelbar mit der Glükſeligkeit des Menſchen verbunden ſind, etwas Erhabenes. Aber ich getraue mir zu ſagen, daß kein Volk in der Welt iſt, unter dem ſie in ihrer Hoheit und zugleich in wahrer Faßlichkeit, auch nur dem hunderſten Theil der Nation geläufig wären.

Noch ſind über die lehrende Rede einige allgemeine Anmerkungen zu machen, die wir hier nicht übergehen können Die ſinnlichen Vorſtellungen müſſen denen, für die der Redner arbeitet, ſchlechterdings ſehr bekannt und geläufig ſeyn, damit ſie ſchnell ſich über die ganze Vorſtellungskraft ausbreiten. Sie müſſen alſo von gemeinen Gegenſtänden hergenommen werden; und doch müſſen ſie eine nicht gemeine Aufmerkſamkeit erweken. Dieſes iſt ein ſchwerer Punkt, der einen Redner von Genie erfodert, der dem völlig bekannten den Reiz des Neuen zu geben, und das alltägliche als merkwürdig vorzuſtellen wiſſe. Wer ſich nicht ſehr weit über die gemeine Art zu denken erhoben hat, wird hierin nicht glüklich ſeyn. In den gemeineſten Kenntniſſen der Menſchen, ſo wie in den gemeineſten Künſten und Einrichtungen der bürgerlichen Geſellſchaft, kommen unzählige Dinge vor, die groß und zum Theil bewundrungswürdig ſind, und nur deswegen unter der Menge unſrer Vorſtellung unbemerkt liegen bleiben, weil man ihrer gewohnt iſt. Nur der, welcher auf die erſten Gründe der Dinge zurükgehen kann, ſieht ſie in ihrer Größe. Ein ſolcher Mann muß der Redner ſeyn, deſſen lehrender Vortrag einfach, allgemein, verſtändlich, und doch von großer Kraft ſeyn ſoll

Auch iſt dieſes ein Hauptkunſtſtük des lehrenden Vortrages, daß man die wichtigſten Vorſtellungen der Einbildungskraft unvermerkt an die Empfindungen hänge, um ſie deſto lebhafter zu machen. Eigentlich hängt alles,

alles, was in der Speculation wichtig iſt, irgendwo mit den Empfindungen zuſammen. Denn es iſt nichts groß, das nicht einen Einfluß auf das Beſte der Menſchen habe; und ſo bald man dieſe Seite geſehen hat, ſo wird bey einem redlichen Mann die Empfindung bald rege. Ich habe es ſchon anderswo erinnert, daß mehr Wahrheit, als man insgemein denkt, in der Erklärung der Alten liege, daß der **Redner ein beredter und dabey redlicher Mann ſeyn müſſe.** *) In dem lehrenden Vortrag iſt es beynahe unmöglich die volle Kraft der Beredſamkeit zu erreichen, wo nicht das Herz des Redners von Eifer für das Wolſeyn der Menſchen warm iſt. Denn nur in dieſem Fall nehmen alle ſeine Vorſtellungen etwas von dem leidenſchaftlichen Ton an, der ſie ſo eindringend macht: hauptſächlich deswegen iſt Rouſſeau einer der beredteſten Menſchen, die jemals in der Welt bekannt worden. Auf dieſe große Kraft, die das Leidenſchaftliche dem lehrenden Vortrag giebt, zielt **Bodmer** in der ſchönen Stelle, wo er die **Debora** erzählen läßt, wie ihre Mutter ſie und ihre Schweſtern über die wichtigſten Wahrheiten unterrichtet habe.

Noch durchfließt mich ein heiliger Schauer, ſo oft ich gedenke,
Wie mit Entzükungen ringend, von göttlichen Flammen ergriffen,
Sie uns die Bothſchaft ſagte, —
Daß wir erſchaffen wären, daß uns ein Ewiger machte;
Einer vor deſſen Geiſt die noch nicht gewordene Schöpfung
Und das verſchiedne Verhältniß der Dinge zugegen geweſen,
Als ſie noch künftig waren. **)

Hat der Redner wichtige Wahrheiten vorzutragen ſo thut das Gefühl ſeiner eigenen Ueberzeugung, wenn er es ſeinen Zuhörern kann empfinden machen, beynahe ſo viel, als der offenbareſte Beweis. Selbſt ſtarke Denker getrauen ſich kaum an Sachen zu zweifeln, von denen ſie andere, auch denkende Köpfe, innig überzeuget ſehen; gemeine Menſchen aber unterſtehen ſich dieſes gar nicht. Kommen alſo noch innere faßliche Gründe dazu, ſo kann der Redner gewiß ſeyn, ſeinen Zuhörer völlig überzeuget zu haben.

Sehr wichtig iſt auch dieſes für den Redner, daß er die ſchon einmal feſtgeſetzten und dem Anſehen nach unveränderlichen Meynungen ſeiner Zuhörer genau kenne. Dieſes giebt ihm ofte den Vortheil, daß er, anſtatt eine Wahrheit gerade zu beweiſen, nur zeigen darf, daß ſie als ein beſonderer Fall in dem ſchon feſtgeſetzten Urtheil enthalten ſey.

Ueber die Form und die Anordnung der lehrenden Rede haben wir wenig zu ſagen. Im Grunde beobachtet der Redner eben die Methode, welche die Logik dem Philoſophen vorſchreibt. Eine Rede, darin eine Wahrheit ſoll erwieſen werden, muß allemal auf einen Vernunftſchluß können gebracht werden; folglich beſteht ſie aus drey Haupttheilen; den ſogenannten beyden Vorderſätzen, worauf der dritte Theil, nämlich der Schluß, folget. Der Redner muß ſich ſeine ganze Rede anfänglich in Form eines richtigen Vernunftſchluſſes, oder Syllogismus vorſtellen. Hat er ſich von der Richtigkeit und Gründlichkeit deſſelben überzeuget; ſo fängt er nun an den Plan zum Vortrag und zur Ausführung jedes der drey Sätze ſeines Vernunftſchluſſes zu denken. Dieſes beſtimmt die drey Haupttheile ſeiner Rede.

Bisweilen hält er für nöthig, jeden der beyden Vorderſätze, nachdem er vorgetragen worden, durch beſondere Ausführung zu beſtätigen. Alsdenn entſtehen fünf Haupttheile ſeiner Rede,

*) Vir bonus dicendi peritus.

**) S. Noachide IV Geſ.

Rede, wie ſchon anderswo angemerkt worden. *)

Lehrgedicht.

Man kann bey jeder Dichtungsart dem Menſchen nützliche Lehren geben, und dem Verſtand wichtige Wahrheiten einprägen; deswegen iſt nicht jedes Gedicht, darin es geſchieht, ein Lehrgedicht. Dieſer Name wird einer beſondern Gattung gegeben, die ſich von allen andern Gattungen dadurch unterſcheidet, daß ein ganzes Syſtem von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, ſondern als die Hauptmaterie im Zuſammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterſtützt und ausgeführt wird.

Es ſcheinet zwar, daß der Unterricht, oder der Vortrag zuſammenhangender Wahrheiten, und die gründliche Befeſtigung derſelben, dem Geiſt der Dichtkunſt entgegen ſey, welcher hauptſächlich Lebhaftigkeit, Sinnlichkeit, und die Abbildung des Einzelen erfodert, da die unterrichtende Rede auf Richtigkeit und Deutlichkeit ſieht, auch abgezogene allgemeine Begriffe, oder Sätze, vorzutragen hat. Beſonders erfodert die Unterſuchung des Wahren einen Gang, der ſich von dem Schwung des Dichters ſehr zu entfernen ſcheinet. Dieſes hat einige Kunſtrichter verleitet, das Lehrgedicht von der Poeſie auszuſchließen. Freylich könnte ſich die Dichtkunſt mit dem Vortrag zuſammenhangender Wahrheiten nicht bemengen, wenn ſie nothwendig ſo müßten vorgetragen und bewieſen werden, wie Euklides oder Wolf es gethan haben. Es giebt aber gründliche Syſteme von Wahrheiten, die auf eine ſinnliche, dem anſchauenden Erkenntniß einleuchtende Weiſe, können geſagt werden; wovon wir an Horazens und Boileaus Werken über die Dichtkunſt, an Popens Verſuch über den Menſchen, an Hallers Gedicht über den Urſprung des Uebels und manchem andern Werke dieſer Gattung, fürtreffliche Beyſpiele haben, denen man, ohne in verächtliche Spitzfindigkeiten zu verfallen, den Namen ſehr ſchöner Gedichte nicht verſagen kann. Wir werden auch hernach zeigen, daß dem Lehrgedicht nicht blos überhaupt ein Platz unter den Werken der Dichtkunſt einzuräumen ſey, ſondern daß es ſo gar unter die wichtigſten Werke derſelben gehöre. Obgleich die Entdekung der Wahrheit ofte das Werk eines kalten und geſetzten philoſophiſchen Nachdenkens iſt, ſo bleibet doch der nachdrükliche und eindringende Vortrag derſelben allemal ein Werk des Geſchmaks. *) Wahrheiten, welche durch die mühesamſte Zergliederung der Begriffe ſind entdekt worden, können meiſtentheils auch dem blos anſchauenden Erkenntniß im Einzeln ſinnlich vorgeſtellt, und einleuchtend vorgetragen werden. Geſchiehet dieſes mit allen Reizungen des Vortrages, ſo entſtehet daraus das eigentliche Lehrgedicht.

Sein Charakter beſteht demnach darin, daß es ein Syſtem von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunſt bekleidet, vortrage. Der ſinnliche, mit Geſchmak verbundene Vortrag des Redners, von dem in dem vorhergehenden Artikel geſprochen worden, iſt hier noch nicht hinreichend. Vielweniger kann man mit Batteux ſagen, daß überhaupt, Wahrheit in Verſe gebracht, ein Lehrgedicht ausmache. Der Dichter, der durchgehends noch ſinnlicher iſt, als der Redner, mahlt den Gegenſtand lebhafter; er nimmt überall, wo es möglich iſt, die Begriffe und Vorſtellungen von dem, was in der körperlichen Welt, am leichteſten und helleſten in die Sinnen fällt, um dem Geiſte dadurch die abgezo-

*) S. Beweisarten 1 Th. S. 215.

*) Man ſehe den vorhergehenden Artikel lehrende Rede.

abgezogenen allgemeinen Vorſtellungen deſto lebhafter vorzubilden. Ofte, wo der Redner den Gegenſtand blos nennt, weil ſchon der Name ihn in der Einbildungskraft des Zuhörers zeichnet, liebt der Dichter ihn auszubilden, und mit Farben zu bekleiden. Der höhere Grad der Sinnlichkeit verurſacht auch, daß der Dichter durchaus ſeinen Charakter behält. Er nimmt ihn nicht nur in einzelen Stellen an; ſondern auch da, wo er die abſtrakteſten Wahrheiten vorzutragen hat. Ueberall merkt man, daß er die Wahrheit nicht blos erkennet, ſondern ſtark fühlet; und da, wo ſie an Empfindung gränzet, überläßt er ſich bisweilen derſelben, und mahlet im Vorbeygang leidenſchaftliche Scenen, die mit ſeinem Inhalt verwandt ſind, in dem Ton des epiſchen Dichters. Man kann überhaupt ſagen, daß das Lehrgedicht in ſeinem Ton viel Aehnlichkeit mit dem epiſchen Gedicht habe. Der lehrende Dichter iſt von einem Syſtem von Wahrheiten, eben ſo gerührt und eingenommen, wie es der epiſche Dichter von einer großen Handlung iſt. Daher kann auch das, was wir von dem Charakter des epiſchen Gedichts geſagt haben, auf das Lehrgedicht angewendet werden. Obgleich der lehrende Dichter von ſeinem Gegenſtand durchdrungen iſt; ſo wird er davon nicht ſo ganz hingeriſſen, wie der lyriſche Dichter. Nur hier und da, fällt er ganz in das Leidenſchaftliche, und nimmt wol gar den hohen lyriſchen Ton an, von dem er aber bald wieder auf ſeinen Inhalt kommt. In dem ganzen Umfange der Dichtkunſt iſt kaum eine Art der Reizung, wodurch die vorgetragene Wahrheit einen lebhaften Eindruk macht, die der Dichter nicht in den verſchiedenen Theilen des Gedichts anbringen könnte. Bald zeichnet er die Wahrheit in lebhaften Gemählden, bald kleidet er ſie in rührende Erzählungen ein; bald in pathetiſche Ermahnungen: itzt führet er uns auf unſre eigene Empfindungen, um uns von der Wahrheit zu überzeugen: denn läßt er ſie uns in andern Menſchen fühlen. Auf ſo mannigfaltige Weiſe kann er die Wahrheit einleuchtend und würkſam machen.

Es ſcheinet, daß das Lehrgedicht, wie geſagt, zu ſeinem Inhalt ein ganzes Syſtem von Wahrheiten erfodere; weil man auch einem langen Werk, das eine Menge einzeler, unter ſich nicht zuſammenhangender Lehren und Sittenſprüche, wie die Sprüche Salomonis, oder die Lehren des Jeſus Sirach, in zuſammenhangenden Verſen vortrüge, ſchwerlich den Namen des Lehrgedichts geben würde. So bald aber die vorgetragenen Wahrheiten, als einzele Theile eines ganzen Syſtems zuſammenhangen, da kann ſinnliche Anordnung, Verhältniß der Theile, und jede andere Eigenſchaft, wodurch eine Rede zum Werk des Geſchmaks wird, im Ganzen ſtatt haben. Daher hat das Lehrgedicht, wie die Epopöe, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende; weil ohne dieſes kein Syſtem ſtatt hat. Der Dichter überſieht den ganzen Umfang ſeiner Materie, und ordnet aus den Theilen derſelben ein Ganzes, das ohne Mühe zu überſehen iſt, und die Vorſtellungskraft lebhaft rühret.

Vielleicht aber iſt zum Charakter des Lehrgedichts nicht nothwendig, daß es Wahrheiten, die blos durch richtige Schlüſſe erkannt werden, zum Inhalt habe. Sollten in dieſe Gattung nicht auch die Gedichte gehören, die uns ein wolgeordnetes Gemählde von einem Syſtem vorhandener Dinge, die aus Erfahrung und Beobachtung erkannt werden, darſtellen, wie Thomſons Gedichte von den Jahrszeiten, und Kleiſts Frühling? Wenigſtens ſcheinen ſie zunächſt an das Lehrgedicht zu gränzen. Von dieſer Art wäre ein Gedicht, das uns die Einrichtung und die vornehmſten Geſetze

ſetze eines Staats in einem Syſtem vortrüge. Auch der Lehrer, der uns von vorhandenen Dingen, deren Beſchaffenheit und Zuſammenhang unterrichtet. An dieſe Art des Lehrgedichtes würde ſich auch das blos hiſtoriſche Gedicht anſchließen, das eine Reyhe wahrer Begebenheiten enthielte. Alſo ſcheinet Batteux nicht ganz unrecht zu haben, wenn er das blos hiſtoriſche Gedicht auch zu dieſe Gattung ſetzet.

Wir haben Lehrgedichte, und man erkennet ſie einſtimmig fur ſolche, darin zuſammenhangende Syſteme ſpeculativer Unterſuchungen vorgetragen werden, wie das Gedicht des Lukretius von der Natur der Dinge, Hallers Gedicht vom Urſprung des Uebels, Popens vom Menſchen, Wielands von der Natur der Dinge, und andre mehr; andre tragen Theorien von Künſten, oder auch ganze Syſteme praktiſcher Regeln vor, wornach gewiſſe Geſchäffte ſollen getrieben werden, wie des Heſiodus Gedicht, die Arbeiten und die Tage; Virgils Georgica; Horaz und Boileau, von der Poetik; du Frenoy und andre von der Mahlerkunſt: endlich haben wir auch Gedichte, die wolgeordnete und ausſührliche Gemählde natürlicher und ſittlicher Dinge enthalten, wie Hallers Alpen, Thomſons Jahrszeiten, und Kleiſts Frühling. Auch blos ſittliche Schilderungen des Menſchen, oder der allgemeinen moraliſchen Natur, ſind ein Stoff zum Lehrgedicht. Nicht ohne Grund könnte man auch ſolche Gedichte, wie Bodmers über den Charakter der deutſchen Dichter, und ſeine Wohlthäter der Stadt Zürich ſind, hieher rechnen.

Daß dieſe Gattung wichtig ſey, iſt bereits erinnert worden; aber die Sache verdienet eine nähere Betrachtung. In jeder Art der menſchlichen Angelegenheiten, in jedem Stand, jeder geſellſchaftlichen Verbindung, iſt eine lebhafte und ſich aus Herz anſchließende Kenntniß, gewiſſer ſich auf dieſelbe beziehender Wahrheiten, allemal der Grund, wo nicht gar aller guten Handlungen, doch des durchaus guten und rechtſchaffenen Betragens. Der Menſch, deſſen Herz von der Natur auf das beſte gebildet worden, kann nicht allemal gut handeln, wenn er blos der Empfindung nachgiebt. Erſt durch ein gründliches Syſtem praktiſcher Wahrheiten wird der Menſch von gutem Herzen zu einem vollkommenen Menſchen. Nur dieſes ſtellt ihm jedes beſondere Geſchäffte, und jede Angelegenheit in dem wahren Geſichtspunkt vor, der ihm ein richtiges Urtheil davon giebt, und ſeine Entſchließungen auf das rechte Ziel lenket. Es iſt das Werk der Philoſophie dieſe Wahrheiten zu entdeken; aber die Dichtkunſt allein kann ihnen auf die beſte Weiſe die würkſame Kraft geben. Was der reine Verſtand am deutlichſten begreift, wird am leichteſten wieder ausgelöſcht, weil es an nichts ſinnlichem hängt. Der Dichter iſt nicht nur durchaus ſinnlich, ſondern ſucht unter den ſinnlichen Gegenſtänden die kräftigſten aus; an dieſe hänget er die Begriffe und Wahrheiten, und dadurch werden ſie nicht nur unvergeßlich, ſondern auch einnehmend, weil ſich die Empfindung einigermaaſſen damit vermiſcht.

— Aus ihrem Bilderſchatz
Schmückt ſie ſie reizend aus und nimmt der Gründe Platz. *)

Der lehrende Dichter ſucht in dem Umfang der uns allezeit gegenwärtigen ſinnlichen Gegenſtände die lebhafteſten aus; braucht ſie als Spiegel, darin unſre Begriffe mit voller Klarheit abgemahlt ſind, und dadurch unſre Urtheile feſtgeſetzt werden. Daher geſchiehet es, daß wir uns derſelben bey gar mannichfaltigen Gelegenheiten wieder erinnern. Da er endlich

*) Wielands Natur der Dinge 2 B.

endlich nicht nur jedes einzele mit allen Annehmlichkeiten des Wolklanges, ſondern auch ſein ganzes Syſtem in einem ſchönen, aber ſinnlich faßlichen Plan vorträgt, und den Vortrag ſelbſt durch alle Reizungen einnehmend macht; ſo muß jeder Menſch von Geſchmak Luſt bekommen, ihn nicht nur ofte zu leſen, ſondern auch alles lebhaft im Gedächtniß zu behalten.

Hieraus ſiehet man aber auch, daß alle Dichtergaben zuſammenkommen müſſen, um in dieſer Gattung völlig glüklich zu ſeyn. Die fließendſte Harmonie des Verſes, die ſchönſten Farben des Ausdruks, die kräftigſten Bilder, und im Ganzen die ſchlaueſte Kunſt der Anordnung, ſind hier mehr, als irgendwo nothwendig, damit ſich alles recht lebhaft einpräge. Lukretius hat nur in einzelen Stellen ſeines Gedichts allen dieſen Foderungen genug gethan; aber an den meiſten Orten iſt er doch zu troken; da hingegen Virgil ſich durchaus als einen großen Dichter gezeiget hat. Unter uns kann Haller zum Muſter dienen, und in einigen, was die Stärke des Ausdruks, und die Wahl der Bilder betrifft, auch Witthof, deſſen Vers aber nicht den erfoderlichen Wolklang hat. Wieland hat ſich in ſeiner erſten Jugend in dieſes Feld begeben, und es iſt zu wünſchen, daß er noch einmal dahin zurükekehre, wo es ihm leicht ſeyn würde ſeinen beſten Vorgängern in allen Stüken gleich zu kommen, in einigen aber ſie zu übertreffen. Er wäre vollkommen im Stande die Anmerkung eines unſrer Kunſtrichter zu widerlegen, daß unſre Lehrdichter nur denn fürtrefflich ſeyn, wenn ſie abſtrakte Lehren der Weltweisheit vortragen, hingegen ſehr fallen, wenn ſie ſich zu den Sitten der Länder und Menſchen herablaſſen.*)

*) S. Briefe über die neueſte Litteratur im VIII Th. S. 165.

Ein Dichter von Wielands Geiſt könnte ſich einen unſterblichen Namen machen, wenn er Leibnitzen würde, was Lukretius dem Epicur iſt. Nie iſt ein erhabeneres Syſtem der Philoſophie erdacht worden, als das Leibnitziſche, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler ſeiner Lehren, die das höchſte enthalten, was der menſchliche Verſtand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunſt gemacht zu ſeyn ſcheinet. Seine Begriffe von einzelen Weſen, und eines jeden beſonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; ſeine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, ſeine Stadt Gottes. — Was kann ein philoſophiſcher Poet gröſſers wünſchen? Auch könnte man einen fürtrefflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weiſen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendſten Gemählden würde er nicht an die Hand geben? Zu wünſchen wäre auch, daß ein dazu geſchikter Dichter ein groſſes Lobgedicht auf die vornehmſten Wohlthäter des menſchlichen Geſchlechts ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darin zu lehren, in was für einem Zuſtande die Menſchen ſeyn könnten, wenn einmal Vernunft und Sitten den höchſten Grad, deſſen die menſchliche Natur fähig iſt, würden erreicht haben. Denn würde er allen großen Männern, die zum beſten der Menſchen Künſte, Geſetze, Wiſſenſchaften erfunden haben, ihr verdientes Lob ertheilen, und dadurch andre Genie zur Nacheiferung reizen. Ein ſehr herrlicher und reicher Stoff. Selbſt einige beſondere, für das menſchliche Geſchlecht höchſt wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrſchaft über die Welt, von der Unſterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, ſind zwar von einigen neuern Dichtern behandelt worden;

Digitized by Google

worden; aber noch gar nicht in dem Maaße, daß man damit zufrieden ſeyn könnte. Hier iſt alſo für die Dichter noch ein überaus fruchtbares Feld, wie ganz neu zu bearbeiten. Um ſo vielmehr iſt zu wünſchen, daß die Kunſtrichter nicht ſo ſchnell ſeyn möchten, unſren jungen Dichtern, die in verſchiedenen Kleinigkeiten ein ſchönes dichteriſches Genie gezeiget haben, durch gar zu ungemeſſenes Lob die Einbildung einzuſtößen, als ob ſie itzt ſchon in das Verzeichniß der groſſen Dichter gehören, die durch ihre Geſänge ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient gemacht haben. Dies iſt eben ſo viel, als wenn man einen jungen Philoſophen deswegen, daß er etwa eine metaphyſiſche Erklärung richtiger, als andre gegeben, oder einige Sätze gründlicher, als bis dahin geſchehen iſt, bewieſen hätte, neben Leibnitzen, oder Wolfen ſtellen wollte. Wer hiſtoriſche Nachrichten und verſchiedene critiſche Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der Neuern zu haben wünſchet, wird auf Herrn **Duſchens** Briefe zur Bildung des Geſchmaks verwieſen.

Die Alten hatten die Gewohnheit, dem auch die meiſten Neuern gefolget ſind, ihre Lehrgedichte allemal jemanden zuzuſchreiben, und **Servius** hält dieſes ſo gar für nothwendig, quia praeceptum et doctoris et diſcipuli perſonam requirit. Aber Virgil hat gewiß den **Mecänas** nicht für ſeinen Schüler angeſehen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satyren und die lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon aber wird in den beſondern Artikeln über ihre Gattung geſprochen.

Leicht, Leichtigkeit.
(Schöne Künſte.)

Durch dieſe Wörter bezeichnet man eine ſchätzbare Eigenſchaft in Werken der Kunſt, die ſich entweder in den Gedanken ſelbſt, oder nur im Ausdruk derſelben zeiget. Leichtigkeit in Gedanken rühmet man an den Werken, wo alle Vorſtellungen in einem ſo natürlichen Zuſammenhang neben einander ſind, oder auf einander folgen, daß uns dünkt, jede habe ſich dem Künſtler von ſelbſt dargeboten; darin jedes ſo iſt, daß man denken ſollte, es habe nicht anders ſeyn können. Daher geräth man nicht ſelten bey ſolchen Werken auf den Wahn, man würde alles eben ſo gemacht haben. Nirgend bemerkt man, daß der Künſtler mit Mühe, oder durch Kunſtgriffe die Gedanken gefunden, und an einander gekettet habe; keine Spuhr von Nebengedanken, die in andern Werken als Gerüſte gebraucht werden, um auf die Hauptſachen zu kommen. Dieſe Leichtigkeit macht alſo die Gedanken und ihren Zuſammenhang höchſt klar und natürlich. Deswegen vergißt man bey ſolchen Werken den Künſtler und ſeine gehabte Bemühung; nur das Werk beſchäfftiget uns; man glaubt die Stimme der Wahrheit ſelbſt zu hören, und die Würkung der Natur ſelbſt zu empfinden.

Im Ausdruk iſt Leichtigkeit, wenn in der Rede jeder Ausdruk genau beſtimmt iſt, und völlige Klarheit hat; wenn zu dem Gedanken weder zu viel noch zu wenig Worte gebraucht werden; wenn die einzeln Begriffe, die den Gedanken ausmachen, in einer Ordnung folgen, daß er ohne Mühe und ohne Zweydeutigkeit gefaßt wird. In zeichnenden Künſten zeiget ſich die Leichtigkeit in fließenden und ſichern Umriſſen, die nichts unbeſtimmt laſſen; in dreiſten Penſelſtrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man ſieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß ſie hat ſeyn müſſen, und bildet ſich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künſtler nicht ſchwer worden, es ſo zu machen. Im Geſang und Tanz zeiget ſich die Leichtigkeit der

Ausübung darin, daß man auf das deutlichſte bemerket, es mache dem Künſtler keine Mühe, jedes vollkommen ſo zu machen, wie es ſeyn ſoll. Wenn die **Schmeling** ſinget, ſo höret man jeden Ton in der höchſten Reinigkeit, und fühlet, man ſehe ſie, oder ſehe ſie nicht, daß es ihr keine Mühe macht; man wird verſucht zu glauben, die Natur und nicht eine menſchliche Kehle habe dieſe Töne ſo vollkommen gebildet.

Es läßt ſich begreifen, daß in jeder Kunſt nur die dazu gebohrne Genie die höchſte Leichtigkeit erreichen. Wer wie *la Fontaine* von der Natur zum Fabeldichter gebildet worden, wird auch ſeine Leichtigkeit darin haben. Der Künſtler darf bey der Arbeit nur ſich ſelbſt beobachten, um zu wiſſen, ob ſein Werk Leichtigkeit haben wird. Fühlt er, daß ihm die Arbeit ſchwer wird, daß er Gedanken und Ausdruk mit einiger Aengſtlichkeit ſuchen muß: ſo kann er ſich verſichert halten, daß dem Werk die Leichtigkeit fehlen wird. Nur denn, wenn man ſich ſeiner Materie völlig Meiſter gemacht hat; wenn man alles, was dazu gehöret, oder damit verbunden iſt, mit gänzlicher Klarheit vor ſich liegen ſieht, kann man leicht wählen und ordnen. Eben ſo gänzlich muß man den Ausdruk in ſeiner Gewalt haben. Darum muß der Redner ſeine Sprache von Grund aus erlernt, der Zeichner die höchſte Fertigkeit alle Formen darzuſtellen, der Tonkünſtler eine völlige Kenntniß der Harmonie beſitzen, ehe die Leichtigkeit des Ausdruks bey ſeiner Arbeit erfolgen kann.

Man hat darum Urſache zu ſagen, daß das, was am leichteſten ſcheinet, das ſchwerſte ſey. Nicht, als ob dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden, ſondern, weil es überhaupt ſchwer iſt, wo nicht die Natur ſelbſt faſt alles gethan hat, jene völlige Herrſchaft über ſeine Gedanken und über den Ausdruk zu erreichen. Nur der, der ſeine Zeit blos mit Nachdenken über die Gegenſtände ſeiner Kunſt zubringt, und dabey das gehörige Genie dazu hat, gelanget auf dieſe Stufe.

Selten aber wird man ohne ſorgfältiges Ausarbeiten einem Werke die höchſte Leichtigkeit geben können. Wenn man auch in der lebhafteſten Begeiſterung arbeitet, wo alles leicht wird; ſo findet man hernach doch, daß noch manches fremdes, oder nicht völlig richtiges mit untergelaufen; weil man in dem Feuer der Arbeit bey der Menge der ſich zudringenden Vorſtellungen nicht gewählt hat. Darum dürfen auch die glüklichſten Genie die Ausarbeitung nicht verſäumen. Oft giebt erſt die letzte Bearbeitung, da hier und da nur einzele Ausdrüke geändert, oder eingeſchaltet, einzele ganz feine Penſelſtriche, durch ein feines Gefühl an die Hand gegeben, dem Werke die wahre Vollkommenheit. Erſt nachdem man in der Rede jeden einzelen Begriff, jeden Gedanken, jeden Ausdruk gleichſam abgewogen hat, kann man die höchſte Leichtigkeit in dieſelbe bringen. Das Leichte iſt allemal einfach, und das Einfache iſt gemeiniglich das, worauf man zulezt fällt. Man erkennet es erſt, nachdem man alle mögliche Arten, dieſelbe Sache darzuſtellen, vor ſich hat, und gegen einander vergleichet.

Die Leichtigkeit iſt überall eine gute Eigenſchaft; aber gewiſſen Werken iſt ſie weſentlicher nöthig, als andern. Sie iſt der Comödie weſentlicher, als dem Trauerſpiel, und im Lied weit nothwendiger, als in der Ode. Ueberhaupt iſt ſie in Werken, die für ein ernſtliches Nachdenken gemacht ſind, weniger wichtig, als in denen, die ſchnell rühren, oder angenehm unterhalten ſollen. Pindar hatte die Leichtigkeit des Anakreons nicht nöthig. Von unſern einheimiſchen Schriftſtellern können **Wieland**, beydes in gebundener und ungebundener

Rede

Digitized by Google

Rede, und Jacobi in dem Lied, als Meiſter des Leichten angeprieſen werden.

Leidenſchaften.

(Schöne Künſte.)

Die Leidenſchaften haben einen ſo großen Antheil an den Werken der ſchönen Künſte, und ſpielen darin eine ſo beträchtliche Rolle, daß ſie in der Theorie derſelben eine beſondere und etwas umſtändliche Betrachtung verdienen. Es gehöret unmittelbar zum Zwek des Künſtlers, daß er Leidenſchaften erweke, oder beſänſtige; daß er ſie in ihrer wahren Natur und in ihren Aeuſſerungen ſchildere, und die mannichfaltigen guten und ſchlimmen Würkungen derſelben auf das lebhafteſte vorſtelle. Um dieſem Artikel, der etwas weitläuftig werden wird, die nöthige Klarheit zu geben, wollen wir die verſchiedenen Hauptpunkte deſſelben voraus beſtimmen.

Es ſoll hier gezeiget werden, 1) was der Künſtler zur Erwekung und zur Beſänſtigung der Leidenſchaften zu thun habe, 2) wie er jede nach ihrer Natur, in ihren Aeußerungen, und nach ihren guten und ſchlimmen Würkungen, oder Folgen ſchildern ſoll. Der erſte Hauptpunkt theilet ſich wieder in zwey andre; denn es entſtehen dabey dieſe zwey Fragen: wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenſchaft zu ſetzen, oder das in große Bewegung geſetzte zu beſänftigen ſey, und wie überhaupt ſeine Reizbarkeit zu verſtärken, oder zu ſchwächen ſey, damit es die beſte Stimmung bekomme, ſowol herrſchende, als vorübergehende leidenſchaftliche Empfindungen in einem vortheilhaften Maaße anzunehmen. Sollen die ſchönen Künſte, wie man zu allen Zeiten von ihnen geglaubt hat, die eigentlichen Mittel ſeyn, die Gemüther der Menſchen überhaupt zu bilden, und in beſondern Fällen zu lenken; ſo muß der Künſtler nothwendig jeden der vorher erwähnten Punkte, als Mittel zum Zwek zu gelangen, in ſeiner Gewalt haben. Polybius ſagt, daß die Muſik den Arkadiern nothwendig geweſen, um ihre etwas rohe Gemüthsart empfindſam zu machen; und jedermann weiß, daß dieſe Kunſt bey beſondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu ſetzen, oder zu beſänftigen. Dieſe Dienſte müſſen alle ſchönen Künſte leiſten; und deswegen muß jeder gute Künſtler die Mittel dieſes auszurichten in ſeiner Gewalt haben.

Man fodert alſo in Anſehung des erſten der vorhererwähnten zwey Hauptpunkte, daß der Künſtler ein itzt ruhiges Gemüth in Leidenſchaft ſetzen, und das aufgebrachte beſänftigen könne; daß er in den Gemüthern die gehörige Reizbarkeit, an der es ihnen fehlen möchte, in einem ſchiklichen Maaße erweke, und denen, die zu leicht aufgebracht werden, etwas von dieſer Reizbarkeit benehme; daß er endlich eingewurzelte Unarten, wodurch beſondere Leidenſchaften bey jeder Gelegenheit aufwachen, ſchwäche, z. B. den jachzornigen Menſchen ſanftmüthiger mache, und hingegen in den Gemüthern, denen es an gewiſſen Empfindungen fehlet, wodurch nützliche Leidenſchaften in ihnen herrſchend werden könnten, dieſe Empfindungen einpflanze.

Ehe wir uns über jeden dieſer Punkte beſonders einlaſſen, merken wir überhaupt an, daß alle dieſe Foderungen eine genaue und richtige Kenntniß der Natur und des Urſprungs der Leidenſchaften, auch der Urſachen, durch die ſie verſtärket, oder geſchwächet werden, in dem Künſtler vorausſetzen. Dieſe Kenntniß muß er hauptſächlich von dem Philoſophen erlernen. Indeſſen wollen wir hier, weil es ohne Weitläuftigkeit geſchehen kann, die Hauptpunkte dieſer Sache ihm zum Nachdenken anführen.

Digitized by Google

Die Leidenſchaften ſind im Grunde nichts anderes, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Luſt oder Unluſt, aus denen Begierde, oder Abſcheu erfolget. Sie entſtehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorſtellung ſolcher Dinge, die wir für gut, oder bös halten. Ganz deutliche Vorſtellungen haben keine Kraft das Gemüth in Bewegung zu ſetzen; was das Herz angreifen, und die Empfindſamkeit reizen ſoll, muß der Vorſtellungskraft viel auf einmal zeigen, und der leidenſchaftliche Gegenſtand muß im Ganzen gefaßt werden; *) wir müſſen darin auf einmal viel gutes oder ſchlimmes zu ſehen glauben, die Menge der darin liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerkſamkeit auf einzele Theile zu richten, und ihn zum Gegenſtand der Betrachtung zu machen. Wer eine Sache zergliedert, ihre Theile einzeln betrachtet, und folglich unterſucht, wie ſie beſchaffen iſt, der fühlt nichts dabey; ſollen wir fühlen, ſo muß die Aufmerkſamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, ſondern auf die Würkung, die ſie auf uns hat, gerichtet ſeyn. Die leidenſchaftlichen Gegenſtände gleichen jenem von einem ſcythiſchen König ſeinen Söhnen zum Denkbild vorgeſtellten Bündel von Stäben; ihre Stärke liegt in der Vereinigung des Einzelen, und ſie ſind leicht zu zerbrechen, wenn man jeden beſonders herausnimmt.

Darum muß die Einbildungskraft das meiſte zur Leidenſchaft beytragen. Denn von ihr kommt es, daß bey jeder gegenwärtigen etwas lebhaften Empfindung eine große Menge andrer damit verbundener Vorſtellungen zugleich rege werden. Ihr iſt es vornehmlich zuzuſchreiben, daß ein Menſch, der gegen einen andern Feindſchaft im Herzen heget, durch eine ſehr geringe aufs neue von ihm erlittene Beleidigung in heftigen Zorn gerathet. Bey dieſer Gelegenheit bringt ſeine Einbildungskraft ihm alle vorhergegangene Beleidigungen, allen ihm bisher von ſeinem Feinde verurſachten Verdruß, auf einmal wieder ins Gedächtniß; und insgemein ſtellt er ſich auch, da eine lebhafte Einbildungskraft erfindriſch, leichtgläubig und ausſchweifend iſt, alles, was er etwa noch künftig von dieſem Feind möchte zu leiden haben, als ſchon gegenwärtig vor. Diſe große Menge von Vorſtellungen, deren jede etwas widriges hat, würket nun auf einmal, und bringet einen heftigen Zorn mit Rachſucht begleitet in dem Herzen des Beleidigten hervor. Auf eine ähnliche Weiſe entſtehen alle Leidenſchaften. Dieſes dienet alſo zuerſt zur Beantwortung der Frage, wie Leidenſchaften zu erweken ſeyen. Nämlich es geſchiehet durch eine lebhafte Schilderung leidenſchaftlicher Gegenſtände, beſonders, wenn die Phantaſie dabey erhitzt wird. Wer uns in Furcht ſetzen will, muß wiſſen die Gefahr eines uns drohenden Uebels dergeſtalt abzubilden, daß wir ſie als gegenwärtig und uns von allen Seiten drohend fühlen: und ſo muß für jede zu erwekende Leidenſchaft der Gegenſtand, der ſie verurſachet, geſchildert werden. Dieſes Mittel haben die redenden Künſte am vollkommenſten in ihrer Gewalt, weil ſie alle mögliche Arten der Vorſtellungen erweken können: aber der Künſtler muß dabey auf die höchſte Sinnlichkeit der Vorſtellungen bedacht ſeyn; muß das Abweſende als gegenwärtig, das Ferne als nahe, das Abſtrakte als körperlich und die äuſſern Sinnen rührend, vorſtellen können. Es giebt keine Leidenſchaft, deren Gegenſtand die Beredſamkeit und Dichtkunſt nicht völlig in ihrer Gewalt haben. Vor allen andern Künſten haben ſie dieſes voraus, daß ſie bey

jeder

*) S. die Anmerkung im Artikel lehrende Rede S. 132.

jeder vorkommender Gelegenheit, da Leidenſchaften zu erweken ſind, die Mittel dazu, ohne vorhergegangener Veranſtaltung bey der Hand haben.

Die zeichnenden Künſte können uns auch viel leidenſchaftliche Gegenſtände höchſt lebhaft vor Augen ſtellen. Alles was in den verſchiedenen Charakteren und in den ſittlichen Eigenſchaften der Menſchen zur Erwekung der Ehrfurcht, der Liebe, des Vertrauens, des Mitleidens, oder der Verachtung und des Haſſes liegt, haben ſie in ihrer Gewalt. Der Mahler insbeſondre kann faſt jeden leidenſchaftlichen Gegenſtand in der lebloſen und ſittlichen Natur, und auch gewiſſermaaßen in der unſichtbaren Welt abbilden. Aber dieſe Mittel, Leidenſchaften zu erweken, erfodern mehr Veranſtaltungen, als jene die in der Gewalt der redenden Künſte ſind. Sie dienen alſo hauptſächlich bey öffentlichen Gelegenheiten, durch Erwekung der Leidenſchaften, den Zwek der Feyerlichkeiten deſto ſicherer zu erreichen.

Die Muſik hat außer der Schilderung leidenſchaftlicher Aeußerungen, wovon ſogleich beſonders wird geſprochen werden, nur wenige leidenſchaftliche Gegenſtände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geſchäfft in dem Ausdruk der Empfindung ſelbſt, nicht in der Schildrung der Gegenſtände beſteht. Doch kann ſie überhaupt Pracht, Feyerlichkeit, Lerm und Verwirrung, ingleichen etwas von ſittlichen Charakteren ausdrüken, und alſo dadurch die Leidenſchaften rege machen.

Aber die Gegenſtände, in denen wir in Rükſicht auf uns ſelbſt gutes oder böſes ſinnlich erkennen, ſind nicht die einzigen Mittel den Menſchen in Leidenſchaft zu ſetzen; ſie werden noch ſchneller rege, wenn wir ihre Aeußerungen an andern wahrnehmen. Menſchen, die wir leiden ſehen, erweken unſer Mitleiden, und freudige Menſchen machen auch uns fröhlich, ſo wie der Schreken, den wir in andern wahrnehmen, auch uns erſchrekt, ob uns gleich die Urſache deſſelben unbekannt iſt. Darum ſind lebhafte Schilderungen der Leidenſchaften in ihren verſchiedenen Aeußerungen, auch ſehr kräftige Mittel dieſelben Aufwallungen in uns hervorzubringen.

Der Künſtler muß demnach jede Leidenſchaft in ihren Aeußerungen und Würkungen genau kennen, und auf das lebhafteſte zu ſchildern wiſſen. Wir haben aber von der Schilderung, oder dem wahren Ausdruk der Leidenſchaften, dieſem zweyten Mittel ſie zu erweken, bereits anderswo geſprochen. *) Die redenden Künſte haben die meiſten, aber nicht immer die kräftigſten Mittel zu dieſen Schilderungen in ihrer Gewalt. Wenn gleich der Dichter die Angſt eines nahe zur Verzweiflung gebrachten Menſchen umſtändlicher, als jeder andre Künſtler ſchildern kann; ſo iſt doch das, was er uns ſagt, nicht ſo allgewaltig erſchütternd, als die äußerlichen Würkungen dieſer Leidenſchaft, die die zeichnenden Künſte durch Geſichtszüge, Stellung und Bewegung ausdrüken können. Unter allen Künſten aber ſcheinet die Muſik hiezu die größte Kraft zu haben, weil ſie das körperliche Gefühl und das Syſtem der Nerven am ſtärkſten angreift. Was kann fürchterlicher ſeyn, als ein rechtes Angſtgeſchrey, das die Verzweiflung aus einem Menſchen erpreßt? Dieſes kann die Muſik nicht nur vollkommen nachahmen, ſondern durch die Harmonie und erſchreklich ins Gehör reißende Töne der Inſtrumente noch verſtärken. Man hat deßwegen zu allen Zeiten und mit Recht der Muſik vorzügliche Kraft zur Erwekung der Leidenſchaften, durch den ſtarken Ausdruk derſelben zugeſchrieben. Eine überwiegende Kraft

*) S. Ausdruk der Leidenſchaft.

Digitized by Google

Kraſt aber kann das Schauſpiel haben, wenn es mit ſo guter Ueberlegung eingerichtet iſt, daß alle Künſte zugleich ihre Würkung darin thun.

Die beyden Mittel die Leidenſchaften zu erweken, können durch Nebenumſtände, wodurch die Einbildungskraft recht erhitzt wird, einen beſondern Nachdruk bekommen. Es kommt, wie bereits angemerkt worden, zur Verſtärkung der Leidenſchaften ſehr viel hierauf an; denn auch ein an ſich ſchwacher Gegenſtand bekommt durch die Mitwürkung einer lebhaften Phantaſie oft eine bewundrungswürdige Stärke. Ein gewiſſer Virtuoſe hat mir geſtanden, daß er in ſeinem Leben nie ſo ſtark gerührt worden, als damals, da er in Rom in der Peterskirche ein ſogenanntes Miſerere mit aller möglichen Feyerlichkeit hat ſingen gehört; obgleich die Muſik in Abſicht auf den Ausdruk gar nichts vorzügliches gehabt; die größte Kraft kam von der Menge der Stimmen, von der Feyerlichkeit der Verſammlung und andern außer der Muſik liegenden Umſtänden. Man wird allemal merken, daß ein Schauſpiel weit ſtärker rühret, wenn Logen und Parterre recht angefüllt, als wenn ſie halb leer ſind; und gar ofte kann eine Kleinigkeit, die einen einzeln Menſchen wenig rühren würde, in einer großen Verſammlung erſtaunliche Bewegung machen. Der an ſich geringe Umſtand, daß M. Antonius bey der Leichenrede auf den Cäſar das blutige Gewand des ermordeten Diktators dem Volke vorzeigte, hat Rom um ſeine Freyheit gebracht. Es wäre aber unmöglich alle Veranlaſſungen und Umſtände, wodurch die Phantaſie der Empfindung zu Hülfe kömmt, zu beſchreiben. Der Künſtler muß ein Kenner der Menſchen ſeyn, und bey jeder Gelegenheit deſſen ſchwache Seite zu finden wiſſen.

Dieſes iſt ſowol bey der Bearbeitung der Werke der Kunſt, als bey der Gelegenheit, wo ſie gebraucht werden, in Betrachtung zu ziehen. Der Redner muß nicht nur darauf ſehen, daß ſeine Materie zu Erwekung der Leidenſchaften richtig gewählt ſey, das Beſondere des Ausdruks, die Figuren der Rede, ihr Ton, und der mündliche Vortrag, dies alles muß durchgehends leidenſchaftlich ſeyn: kann nun mit dieſem noch bey Haltung der Rede jeder Umſtand mit Feyerlichkeit verbunden, und die Menge der Zuhörer zum voraus in beſondere Erwartung geſetzt werden; ſo hat der Redner ſich eine völlige Würkung von ſeiner Rede zu verſprechen. In Abſicht auf das Leidenſchaftliche im Ton, im Ausdruk und in den Figuren der Rede, kann Cicero als ein vollkommenes Muſter vorgeſtellt werden. Will er Mitleiden erweken, ſo ſtimmt in ſeinem Vortrag alles auf Rührung überein; er weiß allemal die zärtlichſten und kläglichſten Ausdrüke zu wählen, und braucht ſehr rührende Figuren; will er Zorn erregen, ſo iſt gleich alles dieſes umgekehrt; er ſpricht mit Entrüſtung, weiß den Perſonen und Sachen, gegen die er den Zuhörer aufbringen will, die verhaßteſten Namen zu geben, und Figuren der Rede, die geſchikt ſind die Gemüther aufzubringen, am rechten Ort aufzuhäufen.

Auf eine ähnliche Weiſe muß jeder Künſtler verfahren. Bey dem Mahler müſſen die Behandlung, der Ton der Farben, die Anordnung, und vornehmlich die Wahl der zufälligen Umſtände, mit der Art des leidenſchaftlichen im Inhalt genau übereinſtimmen. Ein trauriger Inhalt muß auch mit traurigen Farben gemahlt werden, und die Anordnung muß ſchon etwas finſters haben. Ich habe irgendwo ein Gemählde geſehen, worauf die Andromeda mit fürchterlichen und ſchon Schauder erweckenden Felſen umgeben war; aber zwiſchen denſelben war eine Ausſicht auf das

das Land, da man ein paar Figuren in ſehr jammernder Stellung erblikte, welches die Vorſtellung des Unglüks, das dieſe Perſon betroffen, um ein merkliches verſtärkte.

So muß auch in der Muſik der klägliche, oder fröhliche Geſang von einer ſchweren und eindringenden, oder von einer reizenden Harmonie unterſtüzt, und von Inſtrumenten, die ſich zum Ausdruk am beſten ſchiken, aufgeführt werden. Und die Spieler müſſen ſanft, lebhaft, oder wild ſpielen, ſo wie der Inhalt es erfodert.

Am wichtigſten aber ſind zur Unterſtüzung des leidenſchaftlichen Inhalts die äußern Veranſtaltungen, unter welchen das Werk der Kunſt ſeine Würkung thun ſoll. Die Anordnungen der Feſte und Feyerlichkeiten, dazu die Werke der ſchönen Künſte gebraucht werden, erfodern einen Mann von großer Kenntniß und Geſchmack; denn das was er dabey verordnet, giebt jenen Werken unſtreitig den größten Nachdruck, oder benimmt ihnen ihre Kraft. Der geringſte Umſtand kann alles verderben oder kräftig machen. Wie ofte wird nicht in den Opern eine an ſich rührende Scene entweder durch ungeſchikte Verzierungen, oder durch ein kleines Verſehen einer Nebenperſon, ſogar durch etwas in der Kleidung lächerlich? Die Mängel in den Veranſtaltungen der Feyerlichkeiten ſind unſtreitig die ſchwächeſte Seite in Abſicht auf den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Künſte in Europa. Dieſe Veranſtaltungen ſind insgemein ſo, daß ſie die Würkung der ſchönen Künſte eher hemmen, als befördern. Es iſt augenſcheinlich, um nur eines einzigen Beyſpiels zur Erläuterung dieſer Anmerkungen zu erwähnen, daß an gewiſſen Orten, wo es Mode geworden, daß die vornehmſten im ſchlechteſten Anzug und beynahe mit Nachtmützen in die Kirche kommen, unendlich weniger Aufmerkſamkeit auf den Vortrag des geiſtlichen Redners gewendet wird, als da, wo alles bis auf die Kleidung feyerlich iſt. †) So viel ſey hier von Erwekung und Verſtärkung der Leidenſchaft überhaupt geſagt.

Man kann ſchon hieraus auch das Wichtigſte, was zu Beſänftigung und Stillung, oder Hemmung derſelben anzumerken iſt, abnehmen.

Da die Leidenſchaft aus einer ſchnellen Vereinigung des vielfältigen Guten oder Böſen entſteht, das die etwas erhitzte Einbildungskraft in dem Gegenſtand derſelben ſieht; ſo iſt der unmittelbareſte Weg zu verhindern, daß ein Menſch nicht in Leidenſchaft gerathe; die deutliche Entwikelung des Einzelen, das in dem leidenſchaftlichen Gegenſtand liegt. Dieſes war der Hauptkunſtgriff der ſtoiſchen Philoſophen, wie aus unzähligen Stellen der Betrachtungen des fürtrefflichen Kaiſers **Marcus Aurelius** zu ſehen iſt. Denn da es die Hauptbeſchäfftigung dieſer philoſophiſchen Schule war, die Leidenſchaften, wo möglich zu vertilgen, ſo iſt leicht zu erachten, daß ſie die beſten Mittel zu dieſem Zwek zu gelangen werden entdeckt haben.

†) Es ſoll ſeit einigen Jahren in England aufgekommen ſeyn, daß die Pairs von Großbritannien an den gewöhnlichen Tagen, da der König nicht im Parlament erſcheinet, ſich im Frok und mit Stiefeln, das iſt im äußerſten Negligé im Oberhaus verſammlen. Dies wär ein offenbarer Beweis, daß auch die Berathſchlagungen in dieſer hohen Verſammlung nicht immer mit der gehörigen Aufmerkſamkeit betrieben würden. Dem **Cineas** würde der römiſche Senat gewiß nicht wie eine Verſammlung von Königen vorgekommen ſeyn, wenn die Rathsherren in ihren Hauskleidern in der Verſammlung erſchienen wären.

Digitized by Google

Dieſes Mittel iſt fürnehmlich den redenden Künſten vorbehalten. Nur ſie können den leidenſchaftlichen Gegenſtand ſo vorſtellen, in ſolche Theile auflöſen, daß er nichts reizendes mehr zeiget; ſie können die Sachen, die ihrem äußern Scheine nach liebens, oder haſſenswürdig, erfreulich, oder fürchterlich ſind, nach ihrer innern Beſchaffenheit ſo entwikeln, daß alles Leidenſchaftliche darin verſchwindet. So hat Cyneas dem Pyrrhus gezeiget, wie die Vorſtellung von der Herrlichkeit der Eroberungen verſchwindet, wenn man die Sachen näher betrachtet, *) und ſo hat auch Sokrates dem Alcibiades den Stolz, den ihm die vermeynte Wichtigkeit ſeiner Güter eingeflößt hatte, gezähmet.

Aber man muß dieſes Mittel mit Vorſichtigkeit gebrauchen; denn es iſt ſelten rathſam, ſich einer vorhandenen Leidenſchaft geradezu zu widerſetzen. Man gießet dadurch insgemein nur Oel ins Feuer. Beſſer iſt es, daß man, auf Sokratiſche Art, ſich anſtelle, als ob man ihr nachgebe, indem man auf eine ſchlaue Art, durch allmählige Entwikelung der phantaſtiſchen Vorſtellungen ihr Fundament untergräbt. Was vorher von der überlegten Wahl des Tones, des Ausdruks und der Nebenumſtände, zur Erhitzung der Einbildungskraft, angemerket worden, davon gilt hier das Gegentheil. Ein kalter, gleichgültiger Ton, lindernde Ausdrüke und alles was beſänftigend iſt, wird hier von dem Redner angewandt. Ueberhaupt muß man mit einem in Leidenſchaft geſetzten Gemüth nicht geradezu ſtreiten. Allenfalls muß man, wenn dieſes nöthig ſcheinet, ſehr kurz und nachdrüklich ſprechen. Unter den Reden, welche die an den erzürnten Achilles abgeſchikten Fürſten halten, hat in der That der unberedte Ajax das beſte geſagt. **)

*) S. Lächerlich.

**) S. Il. IX. vſ. 620. u. f. f.

Es giebt allerdings auch Fälle, wo die Leidenſchaften geradezu durch Machtſprüche völlig gehemmt werden. So läßt Virgil die Wuth der Winde durch den Neptun ſtillen. Dieſer erhebt das Haupt aus dem Waſſer, und ruft den tobenden Winden die mächtigen Worte zu:

Tantam vos generis tenuit fiducia veſtri?
Jam cœlum terramque, meo ſine numine, venti
Miſcere & tantas audetis tollere moles.
Quos ego? —

Aber dazu gehöret ein völlig überwiegendes Anſehen des Redners. So war auch das, deſſen ſich in der Noachide Raphael gegen die Giganten bediente. Noah hatte durch die kräftigſten Vorſtellungen ihre Wuth nicht beſänftigen können. Aber als Raphael ihrer einige angetroffen, redete er ſie mit einer Hoheit, die ſie gleich in Erſtaunen ſetzet, ſo an:

Seyd ihr noch hier? — Der Herr, der das Schikſal
Euern Ungott beherrſcht — gebeut euch,
Euch gebeut er, den Sclaven Adramelachs und Satans,
Hundert Balken und dreymal ſo viel Bretter und Dielen
Von dem geradeſten Gopher, geſägt, gezimmert, geglättet,
Vor die Pforte, die von den Engeln bewacht wird, zu bringen.
Murret ihr unter der Bürde, ſo will ich den Eichbaum zerſpalten. u. ſ. w. *)

Dieſe Rede machte ſie plötzlich zahm.

Es iſt vorher geſagt worden, daß das Mittel, die Leidenſchaften durch deutliche Entwiklung des Gegenſtandes derſelben zu ſtillen, vorzüglich den redenden Künſten eigen ſey. Wir müſſen aber anmerken, daß doch auch die zeichnenden Künſte es bisweilen in ihrer Gewalt haben. Ein Mahler könnte z. B. einem Jüngling, der von nichts, als von Schlachten träumet, den

*) Noachide VI. Geſ.

den Muth durch folgende Vorſtellung fühlen. Das Gemählde ſtellte auf dem Hauptgrund einen äußerſt lebhaften Scharmützel vor, dergleichen Rugendas ſo ſchön gemahlt hat. Die Erfindung könnte ſo ſeyn, daß ſie ſogleich den jungen Krieger ins Feuer ſetzte. Auf einem etwas großen Vorgrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt, könnten verſchiedene Verwundete vorgeſtellt werden, die theils an ihren Wunden ſterben, theils unter den Händen und den Meſſern der Wundärzte ſind. Einem Mahler, der Erfindung und Geiſt genug hat, dabey einen kräftigen Ausdruk der Zeichnung beſitzt, würde es nicht ſchwer werden, dieſe ſchrekliche Scene des Vorgrundes ſo vorzuſtellen, daß dem muthigſten Krieger die Luſt zum Streit vergienge. So hat Hogarth in einer Folge von Zeichnungen erſt die Reizungen der Wolluſt und allmählig die häßlichen Folgen derſelben auf eine Weiſe vorgeſtellt, die die ſtärkſten Wallungen des Geblütes ſtillen kann.

Ein anderes Mittel die Leidenſchaften zu ſtillen, das allen Künſten gemein iſt, beſteht darin, daß man gerad entgegengeſetzte Bewegungen in dem Gemüth rege mache; die Kühnheit und den Zorn durch Furcht, die Zaghaftigkeit durch Muth hemme. Hierüber brauchen wir uns nicht weiter einzulaſſen, da von Erwekung der Leidenſchaften hinlänglich geſprochen worden.

Alles, was hier angemerkt worden, dienet blos zur Beantwortung der Frage, wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenſchaft zu ſetzen, oder das aufgebrachte zu beſänftigen ſey. Itzt kommen wir auf die zweyte Frage, wie das Gemüth von herrſchenden Leidenſchaften zu heilen ſey, oder wie dieſe ihm eingepflanzt werden ſollen. Jederman weiß, daß einige Menſchen zu verſchiedenen Leidenſchaften ſo geneigt ſind, daß ſie die Kraft derſelben bey jeder gegebenen Gelegenheit fühlen; ſie liegen gleichſam ſchlafend in den Gemüthern, und erwachen bey geringer Reizung ſchnell auf. So wird der Ehrgeizige, ſobald er die Gelegenheit ſich vorzüglich zu zeigen nur erblikt, ſo gleich ins Feuer geſetzt, und der Rachgierige enthrennt bey der geringſten Beleidigung. Im Gegentheil giebt es Gemüther, die zu gewiſſen Leidenſchaften nicht die geringſte Anlage zu haben ſcheinen. Man trift Menſchen an, deren Stirn und Wangen in ihrem Leben nie ſchamroth worden ſind.

Es iſt eine ſehr wichtige Frage, wie durch die ſchönen Künſte, die Gemüther für gewiſſe Gegenſtände fühlbar, und für andre weniger empfindſam gemacht werden können.

Wenn man bedenkt, wie allgemein es iſt, daß die Menſchen die Neigungen und Leidenſchaften ihrer Nation und ihres Standes annehmen; daß derſelbe Menſch, der unter einer ſanftmüthigen, oder ehrſüchtigen, oder rachgierigen Nation erzogen iſt, eben ſo wird, wie die andern ſind; unter einer andern Nation aber wild, ohne Empfindung der Ehre, oder ſanftmüthig worden wäre; ſo ſcheinet es entſchieden zu ſeyn, daß jede Leidenſchaft jedem Gemüth könne eingepflanzt, und daß jedes von jeder Leidenſchaft, wenigſtens bis auf einen gewiſſen Grad könne gereiniget werden. Nur müßte hiebey, wenn die Frage aufgeworfen wird, wie eben dieſe Würkung durch die ſchönen Künſte zu erhalten ſey, dasjenige, was von der mechaniſchen Würkung des Clima abhängt, von den andern Urſachen abgeſondert werden.

Man ſiehet, ohne ſich in ſchwere Unterſuchungen einzulaſſen, wie die Gemüther der Menſchen zu gewiſſen leidenſchaftlichen Empfindungen allmählig geſtimmt, und geneigt gemacht werden. Wer das Unglük hat unter geizigen, oder rachſüchtigen Leuten

auferzogen zu ſeyn, hat auch das Vorurtheil eingeſogen, daß der Beſitz des Geldes, der höchſte Wunſch des Menſchen ſey, und daß man nie eine Beleidigung verziehen müſſe. Daraus läßt ſich ſchließen, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther zu Leidenſchaften können geneigt werden. Da ſie den gemeinen Vorſtellungen, die wir auch in dem täglichen Leben haben könnten, mehr Lebhaftigkeit und mehr Kraft geben, ſo müßte man ſolche Werke der Kunſt, die zu Tilgung oder Erwekung gewiſſer Leidenſchaften eingerichtet ſind, täglich genießen. **Pythagoras** hielt ſeine Schüler an, alle Morgen und Abend durch die Muſik gewiſſe Empfindungen in ſich zu erregen, und der berühmte Penſilvanier **Fränklin**, einer der größten und feineſten Köpfe unſrer Zeit meldet in einem Schreiben, einem ſeiner Freunde, der ihm in Noten geſetzte Lieder geſchikt hatte, daß er davon gute Würkung zu Beförderung der Mäßigung und Liebe zur häuslichen Sparſamkeit erwarte. †) In großen Städten, wo täglich dramatiſche Schauſpiele aufgeführt werden, könnten dieſe dazu gebraucht werden.

Ueberhaupt alſo iſt hier zu merken, daß durch eine allgemeine Ausbreitung und den täglichen Gebrauch ſolcher Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt, die Vorſtellungen und Urtheile, die eigentlich die Grundlagen gewiſſer Neigungen ausmachen, lebhaft und eindringend vorgetragen ſind; darin leidenſchaftliche Gegenſtände und die Leidenſchaften ſelbſt, mit empfehlenden, oder warnenden Zügen begleitet, kräftig geſchildert werden, als gewiſſe Mittel können angeſehen werden, Neigungen und Leidenſchaften zu zeugen, oder aus den Gemüthern zu verbannen. Wenn die Jugend, die von nichts, als der in Kriegsdienſten zu erwerbenden Ehre ſprechen hört, und nichts, als dahin abzielende Bücher zu leſen bekommt, von dieſer Art Ehrbegierde entflammt wird, und wenn das anhaltende Leſen etwas ſchwärmeriſcher Andachtsbücher, die Leute zu Pietiſten macht, wie die Erfahrung beydes hinlänglich lehret; ſo kann man daher denſelben Schluß auf jede andere Neigung und Leidenſchaft machen, wenn ähnliche Mittel gebraucht werden.

Und ſo können auch die andern Künſte zu gleichem Zwek dienen. Indem ſie leidenſchaftliche Gegenſtände und Leidenſchaften ſelbſt kräftig ſchildern, erweken ſie allemal in uns gewiſſe daher entſtehende Empfindungen, und verſtärken dadurch allmählig unſer Gefühl der Zuneigung, oder Abneigung; denn es iſt offenbar, daß wir endlich herſchende Neigung oder Abneigung für ſolche Gegenſtände bekommen, die wir ofte mit Vergnügen oder mit Schmerz, Unwillen oder Ekel empfunden haben. Von allen Werken der Kunſt ſcheinen die Lieder in dieſer Abſicht die größte Kraft zu haben, wie an ſeinem Ort umſtändlicher angemerkt worden iſt. *) Wie das Lächerliche hiezu diene, iſt bereits gezeiget worden. **)

Schriften und andere Werke des Geſchmaks, die beſonders darauf abzielen, die Menſchen zu heilſamen Leidenſchaften zu reizen, oder ſchädliche zu ſchwächen, verdienen die höchſte Achtung von einer ganzen Nation.

Wie

†) I like your ballad, and think it well adapted for your purpoſe of diſcountenancing expenſive foppery and encouraging induſtry and frugality. If you can get it generally ſung in your country, it may probably hope a good deal of the effect you habe and expect from it. Letter to Mr. Neuport in Franklin's Experiments and obſervations on Electricity &c. London 1769. 4. S. 437.

*) S. Lied.

**) S. Lächerlich.

Wie unendlich würde nicht die Erziehung erleichtert werden, um nur einen Fall des Nutzens ſolcher Werke anzuführen, wenn man Schriften bey der Hand hätte, worin die wahre Ehre, die Liebe zum allgemeinen Beſten, und jede zur allgemeinen und beſondern Glükſeligkeit abzielende Leidenſchaft eben ſo reizend vorgeſtellt würde, als die Wolluſt, in ſo manchem Werke des Witzes geſchildert wird? Wann anſtatt blos luſtiger oder witziger Lieder, eben ſo angenehme zu jener höhern Abſicht dienende, überall ausgebreitet wären? Was für ein leichtes Werk würde es alsdenn nicht ſeyn, die Gemüther der Jugend von dem ſchädlichen der Leidenſchaften zu reinigen, und das heilſame derſelben zu verſtärken? Fürnehmlich aber würde dieſe große Würkung alsdenn dadurch erhalten werden; wenn die Geſetzgeber die Sitten und Gebräuche ihrer Völker zum öffentlichen und Privatgebrauch ſolcher Werke, beſonders zu lenken ſuchten. Mit welcher Begierde ſiehet man nicht die Menſchen in öffentliche und Privatconcerte laufen, und wie nützlich würden dieſe nicht ſeyn, wenn da von Sängern, die den Ausdruk in ihrer Gewalt haben, anſtatt der Concerte, die insgemein nichts, als ein künſtliches Geräuſche vorſtellen, Lieder, wie die, von denen wir ſo eben geſprochen, abgeſungen würden?

Ariſtoteles ſagt, das Trauerſpiel diene durch Erwekung des Mitleidens und Schrekens, die Gemüther von dergleichen Leidenſchaften zu reinigen; aber er erkläret ſich nicht, auf was Art dieſes geſchehe. Es ſcheinet natürlicher zu ſeyn, daß der, der ofte zum Mitleiden bewogen wird, dadurch weichherzig, und wer öfters in Schreken geſetzt wird, furchtſam und ſchrekhaft werde Alſo würde das Gemüth durch die Tragödie von Härte, Grauſamkeit und Verwegenheit gereiniget werden. Hievon aber wird anderswo gehandelt werden. *)

Die Unterſuchung der Frage, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther zu Leidenſchaften können geneigt gemacht, oder gegen dieſelben verwahrt werden, leitet uns natürlicher Weiſe auf den zweyten Hauptpunkt dieſes Artikels, der die Behandlung und Schilderung derſelben betrift, weil, wie vorher angemerkt worden, eben dadurch jener doppelte Zwek am beſten erreicht wird.

Man fodert von jedem Künſtler, daß er die Leidenſchaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verſchiedenen Aeußerungen, ſondern auch nach ihren guten und böſen Würkungen, zu ſchildern wiſſe. Die wichtigſten Werke der Kunſt betreiben vornehmlich dieſes Geſchäfft. Das Heldengedicht und das Trauerſpiel beruhen faſt ganz darauf.

Getreue, zugleich aber lebhafte Schilderungen der Leidenſchaften, nach den verſchiedenen Graden ihrer Stärke, von den erſten Regungen an, wodurch ſie entſtehen, bis auf den höchſten Grad ihres vollen Ausbruchs und nach den mancherley Abänderungen, die von dem Charakter der Perſonen und den beſondern Umſtänden, herrühren, gehören zu den wichtigſten Arbeiten des Künſtlers, der vornehmlich in Abſicht auf dieſe Verrichtung ein großer Kenner des menſchlichen Herzens und ein vollkommener Mahler aller innerlichen und äußerlichen Regungen des Herzens ſeyn ſollte.

Es wäre ein ſehr vergebliches Unternehmen, wenn man das, was hiezu gehöret, in Regeln faſſen wollte: wo nicht das Gemüth des Künſtlers von der Natur die Leichtigkeit bekommen hat, ſich ſelbſt in jede Leidenſchaft zu ſetzen und jeden Charakter anzunehmen, da hilft ihm kein Unterricht.

*) S. Trauerſpiel.

terricht. Der Dichter muß, wie Milton oder Klopſtok ein Engel oder Teufel ſeyn können, oder wie Homer mit dem Achilles wüten, und mit dem Ulyſſes bey den gräßten Gefahren kaltblütig ſeyn, nachdem die Umſtände es erfodern. Er muß ſelbſt alles fühlen, was er an andern ſchildern will. Dies iſt die vorzügliche Gabe, wodurch er ſich von andern Menſchen unterſcheidet. *)

Freylich wird der Künſtler, der mit dieſem natürlichen Talent eine große Erfahrung verbindet, der die Menſchen in ihren leidenſchaftlichen Aeuſſerungen mit einem ſcharfen Auge fleißig beobachtet hat, der dazu noch eine philoſophiſche Kenntniß der Tiefen des menſchlichen Herzens beſitzet, in ſeinen Schilderungen noch größer ſeyn. Was man alſo über dieſen Punkt dem Künſtler empfehlen kann, beruhet bloß auf eine genaue und äuſſerſt aufmerkſame Beobachtung der Menſchen, und ein anhaltendes ganz beſonderes Studium der Charaktere und Leidenſchaften, welches er in dem täglichen Umgange und in der Geſchichte der Völker treiben kann.

Sehr ſelten thut ein Menſch im Guten, oder im Böſen etwas großes, daran nicht die Leidenſchaften den gröſten Antheil haben. So oft alſo der Künſtler in menſchlichen Handlungen das Große wahrnimmt, ſoll er ſein Aeußerſtes thun zu verſuchen, ſich ſelbſt in die Empfindung zu ſetzen, in der er die Möglichkeit ſo zu handeln fühlet. Es giebt Fälle, wo man mehrere Tage lang zu thun hat, um ſich in die wahre Lage der Sachen, in die Denkungsart, und in die Empfindungen zu ſetzen, deren Aeußerungen man an andern wahrgenommen hat, und ehe man in ſich ſelbſt nur die Möglichkeit derſelben empfindet. Darum halten ſo viele Menſchen gewiſſe Thaten, die man von andern erzählt, für unmöglich; weil ſie ſelbſt die Kräfte, wodurch ſie bewürkt worden, nicht zu fühlen vermögend ſind. Darum werden auch nur außerordentliche Genie, dergleichen Homer, die uns übrig gebliebenen tragiſchen Dichter von Athen, Milton, Shakeſpear, Klopſtok ſind, die mit der äußerſten Anſtrengung der Kräfte ſich in alle Gemüthsfaſſungen ſetzen können, die alles empfinden wollen, was Menſchen empfinden können, die ſich von Stufe zu Stufe zu jeder Größe, ſie ſey gut oder böſe, zu erheben ſuchen, um ihren Urſprung in ſich ſelbſt zu empfinden, — nur ſolche Männer werden im Ausdruk aller Leidenſchaften groß ſeyn.

Wir wollen das, was dem Künſtler über den Ausdruk der Leidenſchaften zu ſagen iſt, in eine einzige Regel zuſammenfaſſen. Er übe ſich mit dem hartnäkigſten Fleiß, alles, was er auszudrüken hat, ſelbſt wohl zu empfinden, und wage ſich an keine Schildrung der Leidenſchaft, bis es ihm gelungen iſt, ſich ſelbſt in dieſelbe zu ſetzen. Denn es iſt unmöglich Empfindungen auszudrüken, die man ſelbſt nicht hat. *) Nun iſt es Zeit die Anwendung der ſeltenen Gabe jede Leiden-

*) Mancher glaubt den moraliſchen Charakter des Dichters aus den von ihm geäußerten Geſinnungen, die in ſeinen Gedichten zerſtreut ſind, beurtheilen zu können. Da aber große Dichter Bosheit und Gottloſigkeit eben ſo gut ſchildern, als Güte des Herzens und fromme Tugend, ſo werden die Folgerungen, die man aus leidenſchaftlichen Schilderungen auf den ſittlichen Charakter des Dichters ziehen will, ſehr unſicher. Auf die Gröſſe des Geiſtes und Herzens eines Dichters, kann man aus der Wahrheit und Stärke ſeiner Schilderungen allemal ſicher ſchließen. Aber die Größe iſt nicht immer ein Beweis der Güte.

*) Daraus folget, daß man den ſittlichen Charakter eines Dichters ſicherer aus dem beurtheilen könne, was er nicht auszudrüken im Stande iſt

Digitized by Google

Leidenſchaft zu ſchildern, in Betrachtung zu ziehen.

Hier entſtehet alſo die Frage, wie der Künſtler ſeine Fertigkeit in lebhafter Schilderung der Leidenſchaften zum beſten Gebrauch anwenden, und wie er überhaupt die Werke von leidenſchaftlichem Inhalt in dieſer Abſicht behandeln ſoll.

Ich kenne nur dreyerley Würkungen, die von dergleichen Werken zu erwarten ſind. Sie können erſtlich ſehr unterhaltend und angenehm ſeyn; hernach auch dazu dienen, daß wir alle Leidenſchaften, ihre Würkungen und Folgen kennen lernen; und endlich kann es auch geſchehen, daß wir dadurch für einige Leidenſchaften eingenommen, für andern aber gewarnet, oder davon abgeſchrekt werden. Dieſe dreyfache Würkung muß der Künſtler allemal bey Behandlung der Leidenſchaften vor Augen haben. Wir wollen jeden dieſer drey Punkte beſonders betrachten.

Daß es für Menſchen von einiger Empfindſamkeit eine angenehme Unterhaltung ſey, Zeugen von Handlungen und Begebenheiten zu ſeyn, wobey die verſchiedenen Leidenſchaften in Würkſamkeit kommen, iſt eine durchgehends bekannte Sache. Selbſt die Scenen, wobey die mitwürkenden Perſonen bloß widrige, oder ſchmerzhafte Leidenſchaften fühlen, gefallen uns, wenn wir auſſer aller Verbindung damit, bloße Zuſchauer derſelben ſind. Die Beſchreibung, oder Abbildung eines fürchterlichen Sturms; eines gefährlichen Auflaufs; einer hitzigen Schlacht und dergleichen mehr, haben für jeden Menſchen etwas anziehendes, ob er gleich dabey Empfindungen hat, die denen ähnlich ſind, welche die handelnden Perſonen erfahren. es iſt der Abſicht dieſes Werks gemäß, daß wir vor allen Dingen hier den wahren Grund dieſer würklich ſeltſamen Erſcheinung aufſuchen.

Warum ſehen wir ſo gerne Abbildungen von Scenen, die uns höchſt unangenehm wären, wenn wir uns ſelbſt darin verwikelt fänden? Jedermann weiß, wie **Lukretius** dieſes erkläret.

Suave mari magno turbantibus æquora ventis
A terra magnum alterius ſpectare laborem.
Non quia vexari quemquam eſt jucunda voluptas,
Sed quibus ipſe malis careas quia cernere ſuave eſt. *)

D. i. Es iſt angenehm bey hohem Meere, wenn die Winde in die Gewäſſer ſtürmen, vom Lande die Noth der Menſchen anzuſehen. Nicht darum, daß es ein Vergnügen wäre, wenn andre geängſtiget werden; ſondern weil es überhaupt ergötzt Ungemach zu ſehen, davon wir ſelbſt frey ſind.

Im Grund erklärt der Dichter die Sache nicht. Denn es iſt eben die Frage, warum das Anſchauen des Ungemachs, das uns ſelbſt nicht trifft, uns vergnüge. Ich erinnere mich vom Land einen Sturm geſehen zu haben, der zwey unweit der Küſte in der See befindliche Schiffe in große Noth ſetzte, wobey ich ſelbſt viel Angſt und Furcht empfunden, und doch lag es nur an mir, die Augen davon abzuwenden. Man geht bisweilen Scenen der Furcht und des Schrekens zu ſehen, ob man gleich voraus ſieht, daß man ſelbſt dabey leiden werde. Doch wird nicht leicht ein empfindſamer Menſch zum zweytenmale ſolche Scenen zu ſehen verlangen, die würklich mit einer traurigen Cataſtrophe ſich endigen. Wenn wir mit Begierde zu ſehen, wie Menſchen bey einem Schiffbruch das äuſſerſte thun, ſich zu retten, ſo wenden wir doch gern die Augen weg, in dem

*) Lucret. L. II. vſ. 1. ſeq.

dem wir ſie umkommen ſehen. Da macht uns ihre Noth nicht das geringſte Vergnügen.

Aus dieſen Beobachtungen folget, daß der Menſch überhaupt eine Neigung hat, leidenſchaftliche Scenen, ſie ſeyen angenehm oder unangenehm, zu ſehen, wenn nur dabey kein würkliches Unglük geſchieht. So lange wir hoffen, oder wiſſen, daß die Menſchen, die wir in Noth ſehen, ſich daraus retten werden, nehmen wir gern Antheil an allem, was ſie empfinden; wir leiden gern mit ihnen; beſtreben uns, ſie zu retten, arbeiten und ſchwitzen vom bloſſen Zuſchauen, wie ſie ſelbſt; die Hoffnung, daß ſie dem Uebel entgehen werden, läßt uns von den verſchiedenen durch einanderlaufenden Gemüthsbewegungen, auch das Angenehme empfinden; nämlich die Würkſamkeit und die Kräfte der Seele. Der erſte Grundtrieb unſers ganzen Weſens iſt die Begierde, Kräfte zu beſitzen, und ſie zu brauchen. Dieſer Trieb findet bey jeder leidenſchaftlichen Bewegung ſeine Nahrung, ſo lange nicht eine gänzliche Cataſtrophe uns der Würkſamkeit beraubet, oder ſie völlig hemmet.

Deswegen haben alle Leidenſchaften, in ſo fern die Seele ſich thätig dabey erzeiget, wie unangenehm ſie ſonſt ſeyn mögen, etwas das uns gefällt. Indem wir aber Zeugen leidenſchaftlicher Scenen ſind, entſtehen, wiewohl in geringerem Grad, alle Bewegungen in uns, welche die darin würklich begriffenen Perſonen fühlen; und aus dieſem Grunde gefallen uns dieſe Scenen, ſowohl in der Natur, als in der Nachahmung. Nur findet ſich zwiſchen den würklichen und nachgeahmten Scenen dieſer Unterſchied, daß wir in den letztern die Cataſtrophe ſelbſt noch ſehen mögen, die in den Würklichen zu ſchmerzhaft ſeyn würde; weil wir dort immer noch die Vorſtellung haben, daß die Sachen nicht würklich ſind.

Daher kommt es, daß man den Künſtlern empfiehlet, das würkliche Unglük, womit traurige Scenen ſich endigen, nicht gar zu lebhaft zu ſchildern, damit nicht ein blos reiner Schmerz, ohne Beymiſchung des Vergnügens übrig bleibe; und daß kluge Künſtler überhaupt das Widrige in den Scenen nicht bis zum Ekelhaften treiben, *) welches nur Abſcheu verurſachen würde.

Wer alſo für dieſen Zwek arbeitet, kann jeden leidenſchaftlichen Gegenſtand wählen, wenn er ſich nur in Acht nimmt, die Sachen nicht zu übertreiben. Weil ſonſt empfindſame Menſchen Auge und Ohr von ſeinem Gegenſtand abwenden würden. Der Künſtler muß wol überlegen, daß die Abſicht ſolcher Werke dahin geht, die Gemüther eine Zeitlang in der angenehmen Würkſamkeit, die aus verſchiedenen Empfindungen entſteht, zu unterhalten, ohne ſie durch allzuheftige Eindrüke zu ermüden, oder die Leidenſchaften auf einen Grad zu treiben, wo ſie anfangen uns mit Heftigkeit anzugreifen, und Verwirrung anzurichten. Solche Werke müſſen auf das Gemüth die Würkung haben, welche man in Abſicht auf den Körper von allen zur Geſundheit und Erhaltung der Kräfte abzielenden Leibesübungen erwartet. Auch dieſe werden ſchädlich, wenn ſie zu heftig ſind. Dieſes haben verſchiedene neuere Dichter in Trauerſpielen, wo man doch keinen andern Zwek, als eine ſolche Gemüthsübung entdeket, nicht wol bedacht; daher ſie auf das Vorurtheil gerathen ſind, ſie müßten ſich hauptſächlich beſtreben, die Leidenſchaften recht heftig zu reizen, und deswegen den Gegenſtänden, wodurch ſie ſollten erwekt werden, eine rechte Abſcheulichkeit, oder eine ſo ausnehmende ſinnliche Kraft zu geben, daß die

*) Man ſehe einige hierüber gemachte Anmerkungen in dem Artikel Entſetzen.

Digitized by Google

die Zuſchauer recht erſchüttert werden, und ihnen, wie man ſagt, die Haare zu Berge ſtehen ſollten. Wo die Leidenſchaften blos zur Unterhaltung des Zuſchauers, und gleichſam nur zu einer geſunden, aber angenehmen Gemüthsübung geſchildert werden, da befleißige ſich der Künſtler einer ſchiklichen Mäßigung: ſtärkere Erſchütterungen aber verſpare er auf die beſonderen Gelegenheiten, wo man die Abſicht hat, Gemüther von herrſchenden verderblichen Uebeln zu heilen: ſo wie man bey ähnlichen körperlichen Umſtänden den Körper auch außerordentlich angreift.

Man kann aber bey Werken leidenſchaftlichen Inhalts auch die Abſicht haben, andre dadurch, als durch Beyſpiele, von der Beſchaffenheit, von den Würkungen und den guten und böſen Folgen der Leidenſchaften zu unterrichten. Wir erfahren dadurch was für unerwarteter Dinge der in Leidenſchaft geſetzte Menſch fähig iſt; wie hoch er ſich erheben und wie tief er fallen kann. Wir lernen daraus die eigentlichen Kräfte, wodurch in der ſittlichen Welt das meiſte ausgerichtet wird, und die ſeltſamen und bisweilen unerwarteten Eigenſchaften der verſchiedenen Gemüthsbewegungen kennen; welches uns in den Geſchäfften mit andern ſehr nützlich werden kann. Ueberhaupt kann man ſagen, daß der Menſch nirgend gröſſer, auch nie kleiner erſcheinet, als in dem leidenſchaftlichen Zuſtand. Er kann darin unſre Bewundrung und unſre Verachtung verdienen, weil er da im Guten und Böſen das äußerſte, deſſen er fähig iſt, ſehen läßt. Daß die durch getreue Schilderung leidenſchaftlicher Scenen zu erlangende Kenntniß der Menſchen eine höchſt wichtige Sache ſey, bedarf keines Beweiſes. *)

*) Man ſehe einige hieher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Größe.

Dieſer Zwek wird am beſten durch epiſche und dramatiſche Gedichte erreicht. Die Handlungen, die dabey zum Grund gelegt werden, die Verwikelungen und Schwierigkeiten, die dabey vorkommen; die verſchiedenen und ofte gegeneinander laufenden Intreſſen der Perſonen, geben dem Dichter, wenn er nur ein ſcharfer Beobachter und wahrer Kenner der Menſchen iſt, die Gelegenheit, jede Leidenſchaft in ihren Urſachen, in ihrem Urſprung, in den Graden und Geſtalten, die ſie nach dem Stand und dem Charakter jeder Perſonen annehmen, in ihrem Streit gegen andere und in ihren Folgen, auf das lebhafteſte zu ſchildern, wodurch auch ſeine Leſer oder Zuhörer Kenner der Menſchen werden können.

Aber hier kommt es auf wahrhafte und treue Schilderungen an. Man muß uns da nicht mit Hirngeſpinſten aufhalten. Wir müſſen den Menſchen in ſeinen Leidenſchaften gerade ſo ſehen, wie er würklich iſt. Der Dichter muß die verſchiedenen Umſtände der Handlung und die verſchiedenen Vorfälle, ingleichem die Nebenperſonen ſo beſtimmen, daß das Spiel der Leidenſchaften ſich auf eine wahrhafte und natürliche nicht romantiſche Weiſe entwikle. Es iſt deßwegen gut, daß die Handlung ſelbſt nicht mit gar zu viel Vorfällen überladen ſey; weil dieſes der ausführlichen Schilderung der Leidenſchaften hinderlich iſt. Die Umſtände der Handlung müſſen ſo gewählt ſeyn, daß die wahre Entwiklung und die mannichfaltigen Wendungen, die jeder Leidenſchaft eigen ſind, in einem hellen Licht erſcheinen. Fürnehmlich aber muß der Dichter ſich angelegen ſeyn laſſen, nicht nur die äußerlichen, ſichtbaren Würkungen der Leidenſchaften, ſondern vorzüglich das Innere derſelben zu ſchildern. Wir lernen die verzweifelnde Reue weniger dadurch kennen, daß der Menſch ſich die

die Haare ausrauſt, als, wenn der Dichter uns den inneren Zuſtand ſchildert. Gar ofte äußert ſich die heftigſte Leidenſchaft durch wenig äußerliche Zeichen, und mancher in der Verſtellung ausgelernte Hofmann fühlt bey anſcheinender Gelaſſenheit die heftigſten Biſſe der Rache, des Haſſes, der Habſucht oder des Ehrgeizes. Bald jeder Menſch hat Gelegenheit das äußerſte der verſchiedenen Leidenſchaften durch ſeine Beobachtungen zu kennen; aber zur lebhaften Vorſtellung des innern Zuſtandes, hat er die Hülfe eines Mahlers, wie Shakeſpear war, vonnöthen.

Endlich liegt dem Dichter, in Abſicht auf die dritte Würkung der Werke dieſer Art ob, ſeine Schilderungen ſo einzurichten, daß die Gemüther für das, was die Leidenſchaften heilſames haben, geneigt, und vor dem ſchädlichen derſelben gewarnet werden. Zu dieſem Ende müſſen allemal die eigentlichſten und kräftigſten Farben zu den Schilderungen gebraucht werden. So ſind in der Ilias der Stolz des Agamemnons, die Hitze und der unüberwindliche Eigenſinn des Achilles; im Meſſias die Wuth des Philo, und in Bodmers bibliſchen Gedichten die herrſchende Gottesfurcht der Patriarchen, jedes mit ſolchen Farben geſchildert, daß man ſogleich für oder gegen dieſe Leidenſchaften eingenommen wird. Durch ſolche Schilderungen wird das Schöne und Einnehmende edler und das Häßliche niedriger Leidenſchaften ſogleich empfunden.

Dadurch allein, daß wir das widrige und ängſtliche gewiſſer Leidenſchaften, oder das angenehme, das andre haben, oft empfinden, wird das Gemüth von jenen gereiniget, und zu dieſen geneigt gemacht. Wer ofte Furcht und Angſt empfunden hat, wird ſorgfältig, ſich vor allem zu hüten, was dieſe höchſt unangenehme Leidenſchaften erweken kann. Vielleicht hat Ariſtoteles mit ſeiner oben angeführten Anmerkung über das Trauerſpiel dieſes ſagen wollen. Man ſollte allerdings denken, daß die Angſt und Verzweiflung, darin wir einen Menſchen über ſeine verübten Verbrechen ſehen, und die wir alsdenn mit ihm fühlen, Eindrüke in uns machen ſollten, die uns für immer, vor ſolchen Verbrechen zu ſchützen, ſtark genug wären. Der Künſtler ſoll darum in der Behandlung der Leidenſchaften immer darauf ſehen, daß dergleichen wichtige Eindrüke von denſelben in den Gemüthern zurük bleiben. Es iſt aber nicht genug, daß er die Leidenſchaften ſelber ſo ſchildere, daß ſie uns reizen oder abſchreken; auch ihre Folgen muß er dieſem Zwek gemäß herauzubringen wiſſen. Den, der ſich ſchädlichen Leidenſchaften ohne Widerſtand überläßt, muß er auf eine natürliche, höchſt wahrſcheinliche Weiſe, in ſo nachtheilige und unglükliche Umſtände gerathen laſſen, daß er ſich auf keinerley Weiſe, oder doch nur durch die äußerſte Anſtrengung ſeiner Kräfte, und nachdem er ſehr viel ausgeſtanden hat, daraus retten könne. Auf der andern Seite muß er eben ſo lebhaft die Vortheile heilſamer Leidenſchaften vor Augen zu legen wiſſen. Er muß zeigen wie Muth und Herzhaftigkeit die beſten Hülfsmittel gegen Gefahr, Großmuth die ſicherſte Rache gegen gewiſſe Feinde; Eifer für das allgemeine Beſte, der geradeſte Weg zur Ehre, und wie überhaupt jede edle Leidenſchaft ihre eigene Belohnung ſey.

Hiezu dienet auch noch, daß ſolche Perſonen in die Handlung eingeführt werden, die entweder durch ihr Betragen, oder durch ihre Reden, jene durch die Schilderung erwekten Eindrüke noch mehr verſtärken. So wird in der Noachide der Unwillen, den wir bereits aus der Beſchreibung der

leicht-

Digitized by Google

leichtſinnigen Wolluſt, welche die Einwohner in Lud beherrſcht, empfunden haben, durch die Vorwürfe, die Raphael ihnen deßwegen macht, ungemein verſtärkt.

— den Seraph
Färbete Scham im Hören und Zorn mit der Röthe des Morgens;
Strafende Worte ſtürzten von ſeinen Lippen; er ſagte:
O! des Unſinns! der göttliche Geiſt verhauchet ſein Feuer
In der Eitelkeit Dienſte; da liegt die Stärke der Seele
Niedergedrukt, vertilgt der groſſe Gedanke, die Freude
Daß der Schöpfer ſie ewig erſchuf. u. ſ. w. *)

Durch dergleichen Mittel muß der Dichter, wo es nöthig iſt, dem Nachdenken des Leſers zu Hülfe kommen, damit bey den Schilderungen der Leidenſchaften die Eindrüke des Guten und Böſen unauslöſchlich werden. Das Drama giebt dazu die beſte Gelegenheit, und nicht ſelten haben die Alten mit Vortheil die Chöre deſſelben dazu gebraucht.

Leidenſchaftlich.
(Schöne Künſte.)

Wir haben uns im gegenwärtigen Werk dieſes Worts oft bedienet, um überhaupt etwas, das die Leidenſchaften angehet, dadurch auszudrüken. So nennen wir einen Ausdruk, einen Ton, einen Gegenſtand leidenſchaftlich, wenn er aus Leidenſchaft entſteht, oder abzielt, ſie zu erweken. Der Stoff eines Werks der Kunſt iſt leidenſchaftlich, wenn in dieſem Werke Leidenſchaften, oder Aeußerungen, oder Gegenſtände derſelben geſchildert werden. Wir begreifen unter dieſer Benennung auch das, was die alten Kunſtrichter das πάθος, pathetiſch, genennt haben, in ſo fern ſie es von dem ἦθος, von dem ſittlichen unterſcheiden. **)

*) II Geſang.
**) S. Sittlich.

Leitton.
(Muſik.)

Man kann dieſes Wort füglich brauchen, um in der Muſik einen ſolchen Ton zu bezeichnen, der das Gehör natürlicher Weiſe auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl deſſelben zum voraus erwekt. So leitet im aufſteigenden Geſang die große Septime natürlicher Weiſe in die Octave; weil jeder fühlt, daß ſie nun nothwendig folgen müſſe. Es giebt in der Muſik mehrere Töne von dieſer Art; der vornehmſte aber iſt die erwähnte große Septime, die insgemein das Subſemitonium Modi, von den franzöſiſchen Tonſetzer ton, oder note ſenſible genannt wird. Wenn alſo in der Harmonie irgendwo anſtatt der kleinen Terz, welche der Tonart, darin man iſt, natürlich wäre, die große Terz genommen wird, welche meiſtentheils die große Septime des Tones, in den man ausweichen will, iſt; *) ſo iſt dieſe der Leitton, weil ſie dem Gehör die Erwartung desjenigen Tones erwekt, deſſen große Septime ſie iſt.

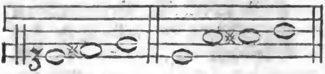
Es giebt aber außer der großen Septime noch andere Leittöne, die unter dem franzöſiſchen Namen ton ſenſible nicht begriffen ſind. So iſt bey jedem Hauptſchluß die Dominante in dem Baß der Leitton, weil ſie allemal die Erwartung des Tones, deſſen Quinte ſie iſt, erweket. Ferner iſt die kleine Septime in dem weſentlichen Septimenaccord auf der Dominante ein Leitton, weil dieſelbe allezeit einen Grad unter ſich in die Terz des folgenden Grundtones treten muß. **)

Aber auch bey einer einzigen Stimme, die von keiner Harmonie begleitet wird, haben die Leittöne ſtatt. Wenn man z. B. in dem Ton C dur her-

*) S. Ausweichung.
**) S. Septimenaccord.

Digitized by Google

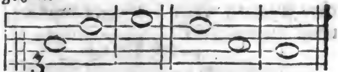
heraufſteiget, und auf die große Septime h gekommen iſt; ſo muß man nothwendig von ihr auf c̄ ſteigen: und ſo kann man im Herunterſteigen, wenn man auf den Ton f gekommen iſt, auf demſelben nicht ſtehen bleiben, ſondern muß noch einen halben Ton ins e herab. Eben ſo wird in dem Geſang nothwendig, daß auf einen Ton, der durch ein ✕, welches der Tonart nicht zugehört, erhöhet worden, der über ihm liegende halbe Ton folge, wie in hier ſtehenden Beyſpielen:



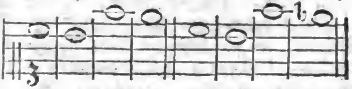
Hier und in allen ähnlichen Fällen iſt der erhöhete Ton ein Leitton, in den über ihn liegenden halben Ton; weil er im Grunde nichts anders, als die große Septime einer neuen Tonica iſt. *) Und ſo leiten auch die durch b oder ♮ erniedrigten Töne, insgemein auf den unter ihnen liegenden halben Ton, wie hier:

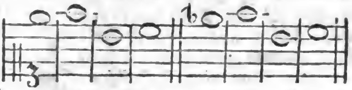
Denn ſie ſind im Grunde die kleinen Septimen der Dominanten des Tones, dahin man gehen will, und müſſen in die Terz der neuen Tonica treten.

So kann man auch, wenn man von einem Ton aus allmählig, oder durch einen Sprung um vier ganze Töne, oder den ſogenannten Tritonus **) geſtiegen, oder gefallen iſt, auf demſelben nicht ſtehen bleiben; ſondern man muß nothwendig im erſten Fall noch einen Grad über ſich, im andern aber einen Grad unter ſich gehen.



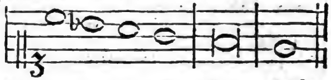
Und weil durch die Umkehrung der Tritonus zur kleinen Quinte wird; ſo muß auch dieſe derſelben Regel folgen; ſo daß man nach dem Aufſteigen um eine kleine Quinte nothwendig wieder einen halben, oder ganzen Ton, (nach Beſchaffenheit der Tonart) zurücktreten, im Fallen aber um einen halben Ton wieder ſteigen muß.



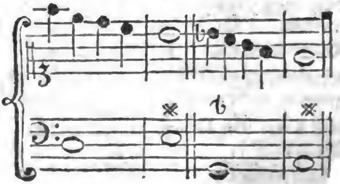


Alle dieſe Fälle werden durch das, was von den Ausweichungen geſagt worden iſt, hinänglich erklärt.

In der Phrygiſchen Tonart aber leidet dieſe Regel eine Ausnahme, wenn man durch das Herunterſteigen um eine kleine Quinte auf die Tonica kommt; denn da muß man nothwendig ſtehen bleiben:



So kann man auch nach dem Abſteigen auf eine kleine Quinte ſtehen bleiben, wenn man einen halben Schluß auf derſelben macht;

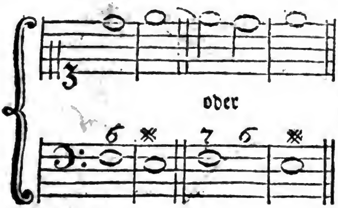


*) S. Ausweichung.

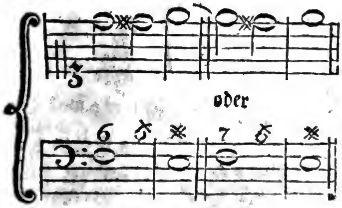
**) S. Tritonus.

Weil in dieſem Fall der letzte Ton die reine Quinte des Grundtones iſt, und folglich beruhiget.

Hier verdienet noch angemerkt zu werden, daß der Diſcantſchluß in dieſer Tonart, indem die große Septime, anſtatt der ihr natürlichen kleinern, als ein Leitton in die Octave genommen worden iſt, zum Gebrauch der ſonſt verdächtigen großen Sexte Gelegenheit gegeben habe; da nämlich der Schluß, anſtatt ſo zu ſtehen:



auf dieſe Weiſe gemacht worden.



Ueberhaupt alſo kann man ſagen, daß alle Töne, die gegen den würklich vorhandenen, oder von dem Gehör ſchon zum voraus gefühlten Grundton diſſoniren, Leittöne ſind, von denen man nothwendig, durch Herauf- oder Heruntertreten um einen Grad in die Conſonanz kommen muß.

Licht.

(Mahlerey.)

Der Mahler, dem daran gelegen iſt, alles was zur Kunſt der Farbengebung gehört, gründlich zu erkennen; hat über die Beſchaffenheit und Würkungen des Elements, wodurch uns die Körper ſichtbar werden, verſchiedene Beobachtungen zu machen, die er ohne Nachtheil der Kunſt nicht vernachläßigen kann. Wir wollen die wichtigſten davon hier auseinander ſetzen, und dem Künſtler das weitere Nachdenken darüber, und die Anwendung deſſen, was er dadurch zum Behuf der Kunſt lernen wird, anheim ſtellen.

Zuvoderſt muß das Licht, als die Urſache der Farben angeſehen werden, weil kein Körper Farbe zeiget, als in ſo fern Licht auf ihn fällt. Der Gegenſtand alſo, oder der Theil deſſelben, der des Lichts völlig beraubet iſt, muß nothwendig ſchwarz ſcheinen, von welcher Art ſonſt ſeine Farbe am Licht ſey. Der Körper ſey roth, gelb oder blau, ſo bald einem ſeiner Theile das Licht benommen iſt, wird derſelbe Theil ſchwarz.

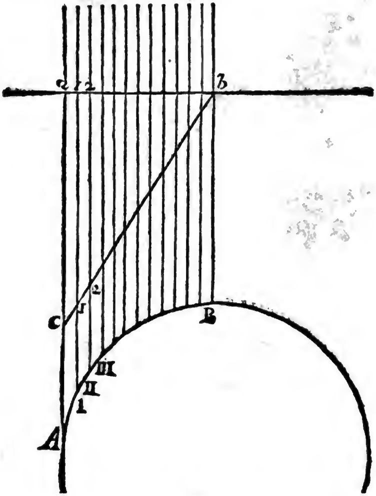
Daraus folget auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenſtandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibt immer roth, ſo lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert ſich dieſes Rothe, und wird heller, oder dunkler. Nur das allerhöchſte wieder abprellende Licht ändert die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffällt, weiß, die Farbe des Körpers mag ſeyn, von welcher Art man wolle.

Dieſes ſind bey der Farbengebung höchſt wichtige Sätze, weil die wahre Haltung jedes Gegenſtandes aus dieſer Würkung des Lichts entſtehet. Um dieſe Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu ſetzen, müſſen wir hier eine kleine Ausſchweifung machen.

Es wird in der Naturlehre gezeiget, daß man ſich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade und einander parallellaufende Linien vorſtellen könne, und daß die

Stärke

Stärke des Lichts auf jeder Stelle, aus dem Abſtand der Punkte, in welchen zwey nächſt an einander liegen, de Linien auffallen, könne geſchätzt werden. Dieſes vorausgeſetzt ſtelle man



ſich in dieſer Figur die geraden parallellaufenden Linien a A 1 I, 2 II u. ſ. f. als Strahlen des Sonnenlichtes vor, und a b ſey eine gefärbte Linie, z. B. ein rother Faden, der die Lichtſtrahlen in rechten Winkeln durchſchneidet; b c ein Faden von derſelbigen Farbe, der die einfallenden Strahlen ſchief durchſchneidet; A, I, II, B aber ein Faden von derſelben Farbe in einen Zirkelbogen gekrümmet.

Das bloße Anſchauen der Figur zeiget, daß über der ganzen Länge des Fadens a b, das Licht in gleicher Stärke verbreitet ſey; weil die Punkte a 1, 1 2, u. ſ. f. in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Linie gleich weit von einander abſtehen. Darum wird der Faden a b in ſeiner ganzen Länge dieſelbe Farbe zeigen. Eben ſo ſiehet man, daß auf dem Faden b c das Licht auch durch ſeine ganze Länge gleich iſt; weil die Punkte c 1′, 1′ 2″ u. ſ. f. ebenfalls durch die ganze Länge der Linie b c gleich weit aus einander ſtehen. Alſo wird auch dieſer Faden durchaus einerley Farbe haben; aber ſie wird eine andre Schattirung haben, als die Farbe des Fadens a b, weil das Licht, das auf den Faden b c fällt, um ſo viel ſchwächer iſt, als das, was auf a b fällt, um ſo viel als die Linie c 1′ länger iſt, als die Linie a 1. Der Faden b c wird alſo ein dunkleres Roth haben, als der Faden a b.

Mit dem Faden A I B, verhält es ſich ganz anders. Man ſiehet aus der Figur, daß die Stärke des Lichts ſich in jeder Stelle verändert; denn bey B fallen die Strahlen näher an einander auf den Faden, als bey A. Der Abſtand der Punkte A I iſt der größte, I, II, etwas kleiner, II, III, wieder

wieder etwas kleiner u. ſ. f. Darum iſt das Licht zwiſchen A und I am ſchwächſten; zwiſchen I und II etwas ſtärker; zwiſchen II und III wieder etwas ſtärker, und ſo nimmt es an Stärke immer zu, bis in B, wo es am ſtärkſten iſt.

Daraus folget, daß der Faden A B auf jeder Stelle eine andre Schattirung ſeiner rothen Farbe habe. Bey B wird ſie am helleſten ſeyn, und immer dunkler werden bis nach A: was aber unterhalb dem Punkt A iſt, wird wegen gänzlichem Mangel des Lichts ſeine Farbe völlig verlieren, und ſchwarz ſcheinen.

Man ſtelle ſich nun eine runde glatte Kugel, von welcher Farbe man wolle, vor, die von der Sonne erleuchtet wird; dieſe Kugel muß, vermöge der oben erwähnten Beobachtung auf der Hälfte, die erleuchtet wird, alle mögliche Schattirungen der Farbe, die ſie hat, zeigen. Da wo das höchſte Licht auffällt, wird ſie am helleſten, und da wo gar kein Licht hinfällt, wird ſie ſchwarz ſeyn. Zwiſchen dieſen beyden Stellen aber wird die eigenthümliche Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine beſondere Schattirung haben: welches nicht ſeyn würde, wenn man anſtatt der Kugel einen flachen Teller von derſelben Farbe gegen die Sonne kehrte; denn weil auf jeden Punkt des Tellers eben ſo ſtarkes Licht fällt, als auf jeden andern; ſo bleibet die eigenthümliche Farbe des Tellers in jedem Punkt dieſelbige. Alſo machet die von der höchſten Stelle des Lichts bis auf den völligen Schatten, allmählig abnehmende Stärke deſſelben, und die daher entſtehende Mannichfaltigkeit der Schattirungen der eigenthümlichen Farbe der Kugel, daß wir ſie als eine Kugel, und nicht, als einen flachen Teller ſehen. Daher iſt klar, daß die Geſtalt der Körper, in ſo fern ſie nicht mehr durch die Umriſſe kann angedeutet werden, allein von der allmähligen Schattirung ihrer eigenthümlichen Farben, durch die Stärke und Schwäche des Lichts, dem Auge fühlbar wird.

Alſo hat der Mahler vor allen Dingen die Würkung des ſtärkeren und ſchwächeren Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabey zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwey Urſachen herkomme, nämlich von der abſoluten Menge deſſelben, da z. B. das Sonnenlicht bey etwas neblichter Luft weniger Stärke hat, als bey völlig reinem Himmel, und denn von der Lage, die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, und wodurch es, wie aus der vorherſtehenden Figur erhellet, ſtärker, oder ſchwächer wird. Die Veränderung der Farben, die dadurch verurſachet werden, müſſen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts völlig bekannt und geläufig ſeyn, und er muß dieſen Theil der Kunſt, mit der Genauigkeit eines Naturforſchers ſtudiren, wie **Leonhardo da Vinci** gethan hat.

Der zweyte Hauptpunkt, den er zu überlegen hat, betrifft die Natur, oder Farbe des Lichts ſelbſt; weil auch dieſes die Farbe der Körper ändert. Es giebt weißes, gelbes, blaues Licht u. ſ. f. Man ſetze, daß der Mahler in ſeinem Zimmer einen vor ihm ſtehenden Gegenſtand zu mahlen habe, der blos vom Himmel, oder von dem durch die Fenſter einfallenden Tageslicht, ohne Sonnenſchein erleuchtet wird. Iſt die Luft hell und rein, ſo kommt alles Licht von dem blauen Himmel; iſt die Luft mit weißen Wolken überzogen, ſo kommt es von dieſen allein: jenes blaue Licht aber giebt allen Farben der Körper einen andern Blik, als dieſes Weiße. Die gelbe Farbe würde bey dem blauen Lichte der hellen Luft ſchon etwas grunlich werden. Darum muß der Mahler auch dieſen Einfluß des Lichts auf die Farben genau erfor-

Digitized by Google

ſchen. Am wichtigſten iſt dieſe Kenntniß in Abſicht auf das, von gefärbten Körpern auf die zu mahlenden Gegenſtände zurückgeworfene Licht; aber davon wird an einem andern Orte beſonders gehandelt werden. *)

Die dritte Betrachtung, die der Mahler über das Licht zu machen hat, iſt ſein Einfluß auf die Haltung und Würkung. Man findet nämlich, daß derſelbe Gegenſtand, z. B. eine Gegend, bey merklich verändertem Licht auch ihr ganzes Anſehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß ſich alle darauf befindliche Dinge beſſer, oder ſchlechter ausnehmen, das Auge reizen, oder ihm gleichgültig werden; nachdem ein ſtärkeres, oder ſchwächeres Licht darauf fällt, oder nachdem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeſchränkt iſt, oder nachdem das eingeſchränkte Licht in einem kleinen oder großen Winkel von der rechten, oder linken Seite, von vorne oder von hinten, einfällt. Dieſe Betrachtung wird ſehr weitläuftig, und der Mahler, der alle Vortheile der guten Würkung des Lichts auf das Gemähld überhaupt mit Sicherheit nutzen will, muß unglaublich viel beobachtet haben. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren. Einige allgemeine hieher gehörige Beobachtungen ſind in dem Artikel über die **Haltung** bereits angeführt worden.

Auf die Würkung der Stärke und Schwäche des Lichts muß der Mahler aufmerkſam ſeyn: jede mahleriſche Scene, ſowohl in der lebloſen Natur, als in der ſittlichen Welt, bey hellem und dunkeln Himmel, bey Sonnenſchein und an trüben Tagen, muß er mit dem überlegenden Auge eines wahren Künſtlers betrachten. Je mehr er ſich darin übet, je mehr Vortheile wird er entdeken, die bald das ſtärkere, bald das ſchwächere Licht dem Gegenſtand giebt. So wird er finden, daß ein ſehr ſtarkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches wiederſcheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemähldes ſchädlich iſt; indem die hellen und dunkelen Stellen, in einiger Entfernung, wie abſtechende Flecken ausſehen. Bey gewiſſen Anordnungen der Gegenſtände wird er gewahr werden, daß ein ſchwaches Licht alles matt macht, ein ſtarkes aber eine unangenehme Zerſtreuung kleiner, heller und dunkeler Maſſen hervorbringt. Er wird aber wohl thun, wenn er nach dem Beyſpiel des **da Vinci** ſeine Bemerkungen aufſchreibt; auch bisweilen, wo er beſonders gute Würkungen des Lichts wahrgenommen hat, ſich derſelben durch flüchtige Entwürfe verſichert. Die Fälle, wie man die Gegenſtände in der Natur angeordnet antrifft, ſind unendlich; mancher Anordnung iſt ein ſtarkes Licht vortheilhaft, da ein ſchwächeres bey einer andern Anordnung beſſere Würkung thut. Es iſt nöthig dem Mahler, der ſeine Kunſt von Grund aus ſtudiren will, dergleichen mannichfaltige Beobachtungen zu empfehlen, damit er nur erſt ſich ſelbſt überzeuge, daß die Kunſt unerſchöpflich ſey, und daß er täglich Gelegenheit habe, etwas Neues zu lernen.

In Anſehung der Verbreitung, oder Ausdehnung des Lichts iſt zuvoderſt anzumerken, daß es Scenen giebt, über welche ſich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen blos von einer Seite das ſtärkſte Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite der Gegenſtände trifft, da die andre Seite bloß von weit ſchwächerm wiederſcheinenden Licht einige Beleuchtung bekommt. Jenes allgemein verbreitete Licht iſt das Tageslicht, auf freyen uneingeſchränkten Plätzen, wo jeder Gegenſtand ſowohl von oben, als von jeder

*) Wiederſchein.

Seite her, daſſelbe Licht empfängt. Das eingeſchränkte Licht entſteht entweder vom Sonnenſchein auf freyen Plätzen, oder daher, daß die Gegenſtände an einigen Seiten von Mauern, Wänden, oder Höhen ſo bedekt ſind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf ſie fallen kann; wie in einem Zimmer, das nur nach einer Gegend Fenſter hat, oder an dem Fuß hoher Berge, und anſehnlicher Gebäude, die das Tageslicht von einer, oder mehrern Seiten auffangen.

Bald thut das allgemein verbreitete, bald das mehr oder weniger eingeſchränkte Licht die beſte Würkung, nachdem die Anordnung und andre Umſtände des Gemähldes beſchaffen ſind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vortheil, daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten iſt, und daß die Schatten, weil ſie gemäßiget ſind, nicht als ſchwarze Fleken erſcheinen. Nur für einzele Gegenſtände, wie die Portraite ſind, iſt ein genau eingeſchränktes, dabey aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, ſondern beynahe nothwendig.

Ueber das eingeſchränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherley wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meiſten Fällen ein etwas hocheinfallendes Licht die beſte Würkung thut; weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenſtände ſtehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer, ſondern auch runder und in angenehmere Formen gebildet werden, als bey niedrigem, oder flachen Licht. Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die ſchon für ſich ein vollſtändiges Gemähld ausmachen würde, am vortheilhafteſten durch ein ſehr genau eingeſchränktes und blos durch eine kleine Oeffnung einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, das die andern Figuren blos abglitſchend und durch Wiederſcheine etwas erhellet.

Am ſorgfältigſten muß der Mahler die Fälle beobachten, wo die vereinigte Würkung der Anordnung der Gegenſtände, und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerſtreuung des Hellen und Dunkeln, in lauter kleine Maſſen verurſachet; denn dieſes iſt einer der wichtigſten Fehler eines Gemähldes.

Es giebt auch Fälle, wo die Scene des Gemähldes von zwey Lichtern erleuchtet wird; wie wenn z. B. ein Zimmer von zwey Seiten her Fenſter hätte. Dieſes thut meiſtentheils eine ſehr ſchlechte Würkung, und iſt dem Mahler zu rathen, das doppelte Licht zu vermeiden. Nur in dem Falle, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu ſtark, oder wie man ſagt, zu grell wäre, kann ein von der entgegenſtehenden Seite kommendes gedämpftes Licht ſehr vortheilhaft ſeyn; weil es die allzudunkele Schatten mildert.

Bisweilen ſieht man in der Natur Scenen, wo durchaus ein überall verbreitetes ſehr gedämpftes Licht herrſcht, das hier und da durch ein weit helleres, aber nur durch eine enge Oeffnung einfallendes ſtärkeres Licht erhöhet wird, und dieſes kann eine ſonderbar gute Würkung thun. In der Churfürſtlichen Gallerie in Dreßden iſt eine ſehr ſchöne Landſchaft von Ruisdael, die eine Jagd mitten in einem Wald vorſtellt, darin ſolche helle Blike eine fürtreffliche Würkung thun. Herr Zink, der ſie geſtochen, hat in Behandlung dieſer hellen Lichter große Geſchiklichkeit gezeiget.

Alle dieſe Anmerkungen betreffen das Studium über die vortheilhafte oder ſchädliche Würkung des Lichts für die Gemählde in der Natur ſelbſt. Dadurch hat der Mahler noch nicht alles gethan; er muß mit dieſen Be-

obachtungen auch die verbinden, die er an Gemählden großer Meiſter machen kann. Die Arbeiten des Corregio werden ihn lehren, wie bey ſehr ſtarkem Lichte dennoch in dem Gemählde, ſowol in den hellen, als in den dunkelen Stellen eine bewundrungswürdige Schönheit und Harmonie ſtatt haben könne. Die Gemählde der ältern Venetianiſchen Schule werden ihm alle Vortheile eines gemäßigten Lichts zur höchſten Lieblichkeit und Harmonie der Farben zeigen.

Lichter.
(Mahlerey.)

So werden in einem Gemählde diejenigen Stellen genennt, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung ſeine ganze Stärke behält. Auf einer Kugel, worauf das ganze Licht fällt, iſt, wie im vorhergehenden Artikel gezeiget worden, nur eine einzige kleine Stelle, die daſſelbe in ſeiner ganzen Stärke bekommt; alſo nur ein ſolches Licht: aber auf einem vielförmigen Körper, ſieht man insgemein mehrere Lichter. Ein Geſicht, worauf ein ſtreifendes Seitenlicht fällt, wird auf allen erhabenen Stellen, z. E. auf der Stirn, auf der Naſe, auf dem Kinn und auf der höchſten Rundung der Baken Lichter zeigen, wenn dieſe Theile gegen die Fläche des einfallenden Lichts ſo hervorſtehen, daß ſie vom ganzen Lichte getroffen werden, da es vor den weniger hervorſtehenden Theilen vorbeyglitſchet.

Man muß ſich das eingeſchränkte Licht als einen Strohm vorſtellen, der ſeine beſtimmte Ufer und Gränzflächen hat. So iſt das Licht, das durch eine vierekigte Oeffnung, wie ein Fenſter, in einen dunkelen Raum fällt, ein in vier gerade Flächen eingeſchloſſener Lichtſtrohm. Steht ein Körper, an welchem Erhöhungen und Vertiefungen ſind, ſo neben dieſem Strohm, daß nur einige herausſtehende Theile ſich in denſelben eintauchen, da andre außer ihm liegen, ſo erſcheinen die Lichter auf dieſen Theilen.

Die richtige Austheilung der Lichter in einem Gemählde iſt eine Sache, wozu eine mathematiſche Genauigkeit erfordert wird, die, wie die Regeln der Perſpektiv nur durch würklich geometriſche Beſtimmungen kann erreicht werden. Weil die Mahler ſelten das Licht mit dieſer Genauigkeit behandeln, ſo ſiehet man gar ofte Lichter auf Gemählden verſtreut, deren Daſeyn aus dem einfallenden Hauptlicht unmöglich kann erklärt werden.

In einem Gemählde, wo nur einzele Theile von dem vollen Hauptlichte getroffen werden, da es auf allen andern mehr oder weniger durch Schatten gedämpft wird, können die Lichter ohne jene geometriſche Genauigkeit nicht angebracht werden. Deswegen ſollten die, welche Anleitungen zur Perſpektiv für die Mahler ſchreiben, auch dieſe Materie etwas genau abhandeln. Um nur einigermaaßen eine Probe der Behandlung dieſer Materie zu geben, wollen wir folgendes anmerken.

Vor allen Dingen muß bey eingeſchränktem Lichte der Lichtſtrohm nach ſeiner Größe, nach ſeiner Figur und nach ſeiner Richtung genau beſtimmt werden. Er kann coniſch, cylindriſch, prismatiſch u. ſ. f. ſeyn. Nächſt dieſem muß die eigentliche Lage des Lichtſtrohms in Abſicht auf die Scene, oder den ganzen Raum des Gemähldes beſtimmt werden. Hat denn der Mahler einen richtigen Grundriß von ſeinem Gemählde, und iſt die Höhe jedes Gegenſtandes darauf beſtimmt, ſo kann er genau ſagen, welche Theile des Gemähldes in dem Lichtſtrohm, und welche außer demſelben liegen.

Digitized by Google

Hiernächſt kommen ſowol der Horizont des Gemähldes, als der dafür angenommene Augenpunkt in Betrachtung, weil alles was über dem Horizont iſt, ſein Licht niedriger hat, als was unter ihm ſteht, und das, was zur Rechten des Augenpunkts liegt, keine Lichter haben kann, als auf ſeiner linken Seite.

Wir berühren dieſe Sachen hier nur obenhin, weil ihre Ausführung, wie geſagt, in die Abhandlung der Perſpectiv gehört. Wenn in einem hiſtoriſchen Gemählde alles nach dem Leben könnte gemahlt werden, ſo hätte der Künſtler dieſe Theorie zur ſichern Anbringung der Lichter nicht nöthig. Die bloße Beobachtung würde ihm dieſelben zeigen. Aber der Hiſtorienmahler ſetzet ſeine meiſten Figuren entweder aus der Phantaſie hin, oder nimmt ſie aus geſammelten ſogenannten Studien: da kann er blos der Zeichnung halber ſicher ſeyn; aber Licht und Schatten muß er aus genauen perſpektiviſchen Regeln beſtimmen.

Ungemein viele Fehler, ſowol gegen die Perſpektiv, als insbeſondere gegen die wahre Setzung der Lichter, entſtehen daher, daß die Mahler ihre hiſtoriſchen Stüke aus Studien zuſammenſetzen, davon jedes aus einem eigenen Geſichtspunkt, und in einem eigenen Lichte gezeichnet und ſchattirt worden, und dann glauben, ſie können ohne genaue Beſtimmung der perſpektiviſchen und optiſchen Regeln, dieſe Studien, durch ohngefähre Schätzung ſo verändern, daß ſie in die Perſpektiv und Beleuchtung des Gemähldes paſſen.

Lichter.

(Redende Künſte)

Cicero nennt *) die einzeln Gedanken oder Stellen der Rede, welche beſonders hervorſtechen, orationis lumina, Lichter der Rede, die das zu ſeyn ſcheinen, was die griechiſchen Rhetoren σχηματα nennen. Es ſind alſo einzele Gedanken, die durch irgend eine Art der Kraft uns ſtärker rühren, als das übrige der Stelle, welcher ſie einverleibet werden: ſie treten aus dem Ton des übrigen heraus, verurſachen plötzlich einen ſtärkern Eindruk, und unterbrechen die Einförmigkeit der Würkung der Rede; wie wenn in einem ſanften und gelaſſenen Ton der Rede auf einmal etwas heftiges, oder in einem heftigen Ton etwas ſehr ſanftes und zärtliches vorkommt; oder wenn unter Vorſtellungen, die blos den Verſtand erleuchten ſollen, auf einmal das Herz in Empfindung geſetzt wird. Ueberhaupt alſo können alle Stellen in der Rede, wodurch die Aufmerkſamkeit auf Vorſtellungen oder Empfindungen einen außerordentlichen Reiz bekommt, hieher gerechnet werden; ſehr kräftige Denkſprüche, Machtſprüche, Bilder, Metaphern und Figuren von großem hervorſtechendem Nachdruk.

Dergleichen Lichter ſind in jeder gebundenen oder ungebundenen Rede um ſo viel nothwendiger; weil die Einförmigkeit der Würkung, ob dieſe gleich an ſich noch ſo ſtark iſt, doch allmählig in eine der Aufmerkſamkeit ſchädliche Zerſtreuung ſetzt. Selbſt das Brauſen eines ſtarken Waſſerfalles, das uns anfänglich beynahe betäubet, wird wegen ſeiner Einförmigkeit in die Länge faſt unmerkbar. Darum muß in den Werken der ſchönen Künſte, die wir nach und nach vernehmen, von Zeit zu Zeit etwas vorkommen, wodurch die Aufmerkſamkeit aufs neue gereizt wird. Man findet beym Quintilian in den zwey erſten Abſchnitten des IX Buches faſt alles beyſammen, was hierüber kann geſagt werden.

*) S. Brut. c. 79. Orat. c. 25.

Digitized by Google

In der Muſik iſt dieſes eben ſo nöthig, als in der Rede. Da kann eine plözliche etwas ungewöhnliche Ausweichung, oder Verſezung, oder irgend eine andre unvermuthete Wendung des Geſanges, oder der Harmonie, daſſelbe bewürken.

Licht und Schatten.
(Zeichnende Künſte.)

So oft ein eingeſchränktes Licht auf dunkele Körper fällt, entſtehen auch Schatten: ſo daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung ſtehen; beſonders weil allemal die Stärke in beyden nach einerley Graden ab und zunimmt. Darum wird in der Mahlerey der Ausdruk, Licht und Schatten, wie ein einziges Wort angeſehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieſer beyden Erſcheinungen anzeiget. Durch eine genaue aus der Form der erleuchteten körperlichen Gegenſtände entſpringende Vermiſchung des Lichts und Schattens an herausſtehenden und vertieften Stellen wird vieles von der wahren Geſtalt derſelben dem Auge ſichtbar, welches ohne Schatten nicht könnte bemerkt werden. So kommt der Mond, wegen Mangel der aus ſeiner Rundung entſtehenden Vermiſchung des Lichts und Schattens, uns nicht, wie er würklich iſt, als eine Kugel, ſondern blos als ein flacher Teller vor.

Deswegen iſt die genaue Kenntniß des durch die Form der Körper, bey gegebener Erleuchtung veränderten Lichts und Schattens, ein Hauptſtük der Wiſſenſchaft des Mahlers. Es hängt aber von völlig beſtimmten geometriſchen und optiſchen Regeln ab, welche auch gemeiniglich, wiewol nicht in der erforderlichen Ausführlichkeit in den Anleitungen zur Perſpektiv vorgetragen werden. Von der richtigen Beobachtung des Lichts und Schattens hängt ein großer Theil ſowol der Wahrheit, als der Annehmlichkeit des Gemähldes ab; aber dieſes allein erfüllet, wie der Herr von Hagedorn gründlich bemerkt hat, das, was der Mahler in Abſicht auf das Helle und Dunkele zu beobachten hat, noch nicht ganz *)

Liebe.
(Schöne Künſte.)

Dieſe allen Menſchen gemeine, und an mannichfaltigen angenehmen und unangenehmen Empfindungen ſo reiche Leidenſchaft, wird in allen Gattungen der Werke des Geſchmaks vielfältig zum Hauptgegenſtand; aber von keiner wird ein ſo vielfältiger Mißbrauch gemacht. Damit wir im Stande ſeyen dem Künſtler über den Gebrauch und die Behandlung derſelben gründliche Vorſchläge zu thun, müſſen wir nothwendig einige Betrachtungen über ihre wahre Natur vorausſchiken.

Der erſte Urſprung der Liebe liegt unſtreitig in der blos thieriſchen Natur des Menſchen; aber man müßte die bewundrungswürdigen Veranſtaltungen der Natur ganz verkennen, wenn man darin nichts höheres, als thieriſche Regungen entdekte. Der wahre Beobachter bemerket, daß dieſe Leidenſchaft ihre Wurzeln in dem Fleiſch und Blut des thieriſchen Körpers hat, aber ihre Aeſte hoch über der körperlichen Welt in der Sphäre höherer Weſen verbreitet, wo ſie unvergängliche Früchte zur Reife bringet.

Ob ſie gleich in ihrer erſten Anlage eigennützig iſt, zeuget ſie doch in rechtſchaffenen Gemüthern die edelſten Triebe der Wohlgewogenheit, der zärtlichſten Freundſchaft und einer alles eigene Intereſſe vergeſſenden Großmuth.

*) Betrachtungen über die Mahlerey S. 637. Man ſehe auch den Artikel Helldunkel.

muth. Sie zielt im Grunde auf Wolluſt, und iſt doch das kräftigſte Mittel von der Wolluſt ab-und auf ſeligere Empfindungen zu führen; iſt furchtſam und ofte kleinmüthig, und kann dennoch der Grund des höchſten Muthes ſeyn; iſt ein in ihrem Urſprung niedriges ſchaamrothmachendes Gefühl, und in ihren Folgen die Urſach einer wahren Erhöhung des Gemüthes. Diejenigen, denen dieſes widerſprechend, oder übertrieben vorkommt, ſind zu beklagen, und würden durch weitläuftigere Entwiklung der Sachen doch nicht belehrt werden.

Der Künſtler muß die verſchiedenen Geſtalten, die dieſe Leidenſchaft annimmt, und ihre verſchiedenen Würkungen genau unterſcheiden, wenn er ſie ohne Tadel behandeln ſoll. Wir wollen alſo die Hauptformen derſelben unterſcheiden, und über jede einige dem Künſtler dienliche Anmerkungen beyfügen.

Liebe in rohen, oder durch Wolluſt verwilderten Menſchen, die blos auf eine wilde Befriedigung des körperlichen Bedürfniſſes abzielt, kann nach Beſchaffenheit der Umſtände in eine höchſt gefährliche Leidenſchaft ausbrechen und äußerſt verderbliche Folgen nach ſich ziehen. Dieſe durch Hülfe der ſchönen Künſte noch mehr zu reizen, in das ſchon verzehrende Feuer noch mehr Oel zu gießen, iſt der ſchändlichſte Mißbrauch, deſſen ſich Mahler und Dichter nur allzu ofte ſchuldig machen. Für Werke, die blos zur niedrigen Wolluſt reizen, laſſen ſich ſchlechterdings keine Entſchuldigungen anführen, die bey vernünftigen Menſchen den geringſten Eindruk machten. Die fleiſchlichen Triebe, ſo weit die Natur ihrer bedarf, ſind bey Menſchen, die ihr Temperament nicht durch Ausſchweifungen zu Grunde gerichtet haben, allezeit ſtark und lebhaft genug; alſo iſt es Narrheit ſie über ihren Endzwek zu reizen: aber für verworfene Wollüſtlinge zu arbeiten, erniedriget den Künſtler. Wer ſollte ohne Schaam ſich zum Diener ſolcher unter das Thier erniedrigten Menſchen machen, wenn ſie auch von hohem Stande wären?

Deswegen iſt die Liebe, in ſo fern ſie blos thieriſche Wolluſt iſt, kein Gegenſtand der Künſte, als in ſo fern dieſe dienen können, die ſchädlichen Folgen derſelben in ihrer ekelhaften Geſtalt lebhaft vor Augen zu legen. Dazu können Mahler, Dichter und Schauſpieler die höchſte Kraft ihrer Talente ſehr nützlich anwenden. Der berühmte berliniſche Zeichner, Herr Daniel Chodowiezki, hat in einer Folge von zwölf Blättern, die zum Theil hierauf abzielen, ein Werk gemacht, das ihm viel Ehre bringt. Wir hoffen, daß er es durch radirte Platten bald öffentlich bekannt machen werde. Sie können mit Ehren ihren Rang neben den bekannten Hogarthſchen Blättern von ähnlichem Inhalt behaupten.

Zunächſt auf dieſe ganz thieriſche Liebe folget die zwar unſchuldige, aber romanhafte und unglükliche Liebe, die nach den Umſtänden der Perſonen und Zeiten auf keine gründliche Vereinigung der Liebenden führen kann. Eine ſolche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zerrütten und ſehr unglüklich machen. Es iſt daher höchſt wichtig, daß die Jugend davor gewarnet werde, und daß die fatalen Folgen der Unbeſonnenheit, womit ſie ſich bisweilen einer ſolchen romanhaften Liebe überläßt, auf das lebhafteſte vor Augen gelegt werden. Aber es muß auf eine Art geſchehen, die würklich abſchrekend iſt. In Romanen und in dramatiſchen Stüken wird gar ofte der Fehler begangen, daß ſolche Liebesbegebenheiten zwar unglüklich, aber doch ſo vorgeſtellt worden, daß die Jugend vielmehr dazu gereizt, als abgeſchrekt wird. Denn ſelbſt der unglük-

unglükſichſte Ausgang, wenn er mehr Mitleiden, als Furcht erweket, thut hier der Abſicht keine Genüge. Man hat ja Beyſpiele, daß ſogar die Hinrichtung öffentlicher Verbrecher mit Umſtänden begleitet geweſen, wodurch bey ſchwachen, enthuſiaſtiſchen Menſchen eine Luſt erwekt worden iſt, auch ſo zu ſterben. Darum muß von einer ſolchen Leidenſchaft mehr die Thorheit, Unbeſonnenheit und das Verwerfliche derſelben, als das Mitleidenswürdige recht fühlbar gemacht werden. Hiezu ſind mehrere Dichtungsarten geſchikt. Die erzählende, ſie ſey ernſthaft, oder comiſch, die dramatiſche und die ſatyriſche Poeſie ſchiken ſich dazu, und ſelbſt die lyriſche ſchließt dieſen Inhalt nicht aus. Wenn aber der Dichter auf den erwähnten Zwek arbeiten will, ſo muß er große Vorſichtigkeit anwenden. Zum hohen dramatiſchen können wir auch die unglükſichſte Liebe nicht empfehlen; weil ſie doch immer in ihrem eigentlichen Weſen etwas kleines und phantaſtiſches hat, das den Charakter hoher Perſonen, dergleichen dieſes Trauerſpiel aufführen ſoll, erniedriget.

So hat Corneille in ſeinem Oedipus den Theſeus, einen Helden, dem Athen Tempel gebaut hat, dadurch ungemein erniedriget, daß er ihm dieſe würklich ſchimpfliche Empfindung zuſchreibt:

Periſſe l'Univers pourvû que Dircé vive!
Periſſe le jour même avant qu'elle s'en prive!
Que m'importe & le ſalut de tous?
Ai-je rien à ſauver, rien à perdre que vous?

Eine ſolche Liebe iſt völlige Raſerey, und erwekt Aergerniß. Die Alten haben gar wol eingeſehen, daß die Liebe höchſt ſelten als eine wahre tragiſche Leidenſchaft könne behandelt werden. Sollte es jemanden einfallen, das Beyſpiel des **Hippolytus** vom Euripides als eine Einwendung gegen dieſe Anmerkung anzuführen, ſo geben wir ihm zu überlegen, daß die Art, wie der griechiſche Dichter dieſen Stoff behandelt hat, ihn allerdings tragiſch macht. Die Liebe der Phädra war das Werk einer rächenden Gottheit, und ſie herrſchte in einem zarten, weiblichen Herzen, das doch mit ausnehmender Beſtrebung dagegen kämpfte, das ſelbſt da, wo die Macht einer Gottheit es niederdrükte, ſich groß zeigte. Aber Männer, beſonders hohe Perſonen und Regenten der Völker, wie verliebte Jünglinge, einer unglüklichen Liebe unterliegen zu laſſen, iſt in Wahrheit des hohen Cothurns unwürdig, und kann ſogar ins Lächerliche fallen, wie man in vielen Stellen der Trauerſpiele des Corneille es empfindet. Wer fühlt nicht, um nur ein Beyſpiel anzuführen, daß in der **Rodogüne** die Scene zwiſchen dem Seleücus und Antiochus etwas abgeſchmaktes habe, beſonders die läppiſch galanten Seufzer des Seleücus:

— Ah deſtin trop contraire? —

— — —

L'amour. l'amour doit vaincre, & la triſte amitié
Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié.
Un grand cœur cede un trone, & le cede avec gloire;
Cet effet de vertu couronne ſa memoire:
Mais lorſqu'un digne objet a ſçu nous enflamer,
Qui le cede eſt un lache.

Dergleichen Geſinnungen ſchiken ſich für eine ſcherzhafte Behandlung der Liebe, da man romanhafte Empfindungen lächerlich machen, und den Verliebten als einen Geken ſchildern will.

Es iſt alſo höchſt ſelten, daß die Liebe Aeußerungen zeiget, die ſie zum Gegen-

Gegenſtand des hohen tragiſchen mache. Wie ſtark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch ſeyn mögen, ſo wiſſen doch erfahrnere Kenner der Menſchen, daß ſie vorübergehend ſind, und im Grund etwas blos phantaſtiſches zur Unterſtützung haben.

Hingegen nimmt die durch mancherley Hinderniſſe in ihren Unternehmungen gehemmte Liebe nicht ſelten eine wahre comiſche Geſtalt an. Sie ſcheinet von allen Leidenſchaften diejenige zu ſeyn, die den Menſchen am meiſten hintergeht, und ihn auf die vielfältigſte Art täuſchet. Es kann ſeinen guten Nutzen haben, wenn Dichter die comiſchen Würkungen derſelben in einem Lichte vorſtellen, wodurch beyde Geſchlechter gewarnet werden, ſich vor einer Leidenſchaft zu hüten, bey der man große Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen. Dieſes iſt eigentlicher und guter Stoff für die comiſche Schaubühne.

Eine edle mit wahrer Zärtlichkeit verbundene Liebe, die nach einigen Hinderniſſen zuletzt glüklich wird, iſt ein überaus angenehmer Stoff zu dramatiſchen, epiſchen und andern erzählenden Arten des Gedichts. Es iſt ſchwerlich irgend ein Stoff auszufinden, der ſo viel reizende Gemählde, ſo mancherley entzükende Empfindungen, ſo liebliche Schwärmereyen einer Wolluſt trunkenen Seele, darbietet, als dieſer. Außerdem aber hat hiebey der Dichter Gelegenheit, die mannichfaltigen ſchätzbaren und angenehmen Würkungen, die die Zärtlichkeit in gut gearteten Seelen hervorbringt, auf eine reizende Weiſe zu entwikeln. Es iſt gewiß, daß bey jungen Gemüthern von guter Anlage, eine recht zärtliche Liebe überaus vortheilhafte Würkungen hervorbringen und der ganzen Gemüthsart eine höchſt vortheilhafte Wendung geben kann. Bey einem edlen und rechtſchaffenen Jüngling kann durch die Liebe das ganze Gemüth um einige Grade zu jedem Guten und Edlen erhöhet werden, und alle guten Eigenſchaften und Geſinnungen können dadurch einen Nachdruk bekommen, die keine andre Leidenſchaft ihnen würde gegeben haben.

Aber ausnehmende Sorgfalt hat der Dichter hiebey nöthig, daß er nicht ſeine jüngern Leſer in gefährliche Weichlichkeit und phantaſtiſche Schwärmerey der Empfindungen verleite. Wehe dem Jüngling und dem Mädchen, die kein höheres Glük kennen, als das Glük zu lieben, und geliebt zu werden! Die ſchönſten und unſchuldigſten Gemählde von der Glükſeligkeit der Liebe können zu einem verderblichen Gift werden. Selbſt die unſchuldigſte Zärtlichkeit kann das Gemüth etwas erniedrigen, wenn nicht durchaus neben der Liebe eine in ihrem Weſen gröſſere und wichtigere Empfindung darin liegt, die noch über die Liebe herrſcht, und das Gemüth, das ſich ſonſt blos der feinern Wolluſt der lieblichſten Empfindungen überließe, bey würkenden Kräften erhält. So hat Klopſtok der höchſten Zärtlichkeit des Lazarus und der Cidli, durch Empfindungen der Religion die gänzliche Beherrſchung der Herzen zu benehmen geſucht: nur Schade, daß dieſe Empfindung, die den Gemüthern ihre Stärke erhalten ſollte, ſelbſt etwas ſchwärmeriſches hat. Durch eine geſetztere Gottesfurcht und Liebe zur Tugend, hat Bodmer die Liebe der Noachiden und der Siphaitinnen vor überwältigender Kraft geſchützet. Schwache Seelen werden durch Zärtlichkeit noch ſchwächer; aber die, in denen eine wahre männliche Stärke liegt, können dadurch noch mehr Kraft bekommen.

Dieſe Betrachtungen muß der Dichter nie aus den Augen ſetzen; ſonſt läuft er Gefahr durch lebhafte Schilderungen der Liebe ſehr ſchädlich zu werden. Es wäre hierüber noch

 ungemein

Digitized by Google

ungemein viel beſonderes zu ſagen; aber wir müſſen bey der allgemeinen Erinnerung, die wir darüber gemacht haben, ſtehen bleiben, und dem Dichter nur überhaupt noch empfehlen, daß er immer darauf ſehe, die Zärtlichkeit mehr durch mancherley edle Würkungen, die ſie hervorbringt, als durch die überfließende Empfindung der vorhandenen und gehofften Glükſeligkeit, womit ſie verbunden iſt, vorzuſtellen.

Liebhaber.

(Schauſpielkunſt.)

Die Perſon, welche im Schauſpiel die Role eines Verliebten hat Wenn die Geſellſchaft der Schauſpieler vollkommen ſeyn ſoll, ſo müſſen Liebhaber von mehr als einer Art darin ſeyn. Denn die comiſche Liebe erfodert eine ganz andre Vorſtellung, als die ernſthafte. *) Die Role der Liebhaber iſt gewiß nicht die leichteſte. Die ernſthafte und edle Liebe erfordert nothwendig eine edle, angenehme Figur, ein gefälliges und zärtliches Weſen. Das beſte Stük kann durch eine ſchlechte Figur, oder durch ſchlechte Manieren ſo verdorben werden, daß das Ernſthafte poßirlich, und das Zärtliche abgeſchmakt wird; wovon leider die Beyſpiele auf der deutſchen Bühne nicht ſehr ſelten ſind. Wer kann Antheil an der Liebe eines Frauenzimmers nehmen, die einem Geken, oder doch ungeſchikten und gar nicht liebenswürdigen Menſchen, ihre Zärtlichkeit giebt? Und wie lächerlich werden nicht die Seufzer eines Liebhabers, wenn die Geliebte eine Dulcinea iſt?

Der Schauſpieler muß die äußerſte Sorgfalt anwenden, die Perſonen der Liebhaber gut zu wählen. Aber bey der ſchlechten Aufmunterung, die die deutſche Schaubühne bis hieher erfahren hat, iſt nicht zu erwarten, daß auch der verſtändigſte und uneigennützigſte Vorſteher der Bühne allemal ſolche Leute finde, die dieſen Rolen eine Genüge leiſten.

*) S. Liebe.

Lied.

(Dichtkunſt)

Man hat dieſen Namen ſo mancherley lyriſchen Gedichten gegeben, daß es ſchwer iſt den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus, unterſcheidet. Wir haben ſchon mehrmal erinnert, daß ſich die Gränzen zwiſchen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterſchieden ſind, nicht genau beſtimmen laſſen.*) Die Ode und das Lied haben ſo viel gemeinſchaftliches, daß ſowol der eine, als der andre dieſer beyden Namen, für gewiſſe Gedichte ſich gleich gut zu ſchiken ſcheinet. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, ſind auch Lieder begrieffen, und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopſtok unter der allgemeinen Aufſchrift Oden, herausgegeben hat.**) Will man aber das Lied von der Ode würklich unterſcheiden, ſo könnten vielleicht folgende äußerliche und innerliche Kennzeichen für daſſelbe angenommen werden.

Zur äußern Unterſcheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und ſo eingerichtet ſeyn, daß die Melodie einer Strophe, ſich auch auf alle übrigen ſchikte; da die Ode entweder blos zum Leſen dienet, oder, wenn ſie ſoll geſungen werden, für jede Strophe einen

*) S. Art. Gedicht S. 580 f.

**) Z. B. der Schlachtgeſang S. 71; Heinrich der Vogler S. 111; Vaterlandslied S. 274. ſind beſſer Lieder, als Oden zu nennen.

Digitized by Google

nen beſondern Geſang erfodert. Nach dieſem angenommenen Grundſatz würde das Lied ſich von der Ode in Abſicht auf das Aeußerliche, oder Mechaniſche, ſehr merklich unterſcheiden. Denn jeder Vers des Liedes müßte einen Einſchnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine eigene Periode ausmachen, oder noch beſſer würde jede Strophe eine in zwey Perioden eingetheilt werden, da jede ſich mit einer langen Sylbe endigte, weil die Cadenz des Geſanges dieſes erfodert. *) Die Ode bindet ſich nicht an dieſe Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einſchnitte in dem Sinn, und ihre Strophen richten ſich nicht nach den Perioden. Ferner müßte in dem Liede die erſte Strophe in den Einſchnitten, Abſchnitten, und Schlüſſen der Perioden, allen übrigen zum Muſter dienen. In der Ode hingegen würden die verſchiedenen Strophen ſich blos in Abſicht auf das mechaniſche Metrum gleich ſeyn, ohne alle Rükſicht auf das Rhythmiſche, das aus dem Sinn der Worte entſteht. Endlich würde das Lied die Mannichfaltigkeit der Füße nicht zulaſſen, welche die Ode ſich erlaubt; ſondern in allen Verſen durchaus einerley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlußvers jeder Strophe ein anders Metrum hätte, wie in der Sapphiſchen Ode. Denn eine ſolche Gleichförmigkeit iſt für den leichten Geſang ſehr vortheilhaft. Eine gründliche Anzeige der äußerlichen Eigenſchaften des Liedes, das ſich vollkommen für die Muſik ſchiket, findet ſich in der Vorrede zu den 1760 in Berlin bey Birnſtiel herausgekommenen **Oden mit Melodien.**

Mit dieſem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinſtimmen, und in Abſicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten ſeyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts geſagt werden; weil durchaus dieſelbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt ſich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton des andern, auch verſtattet ſie wol gar mehrere leidenſchaftliche Aeußerungen von verſchiedener Art, ſo daß eine Strophe ſanft fließt, da die andern ungeſtüm rauſchen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode kann im Lied nicht ſtatt haben. So ſtark, oder ſo ſanft die Empfindung im Anfange deſſelben iſt, muß ſie durchaus fortgeſetzt werden.

*) S. Cadenz.

Der Geiſt des eigentlichen Liedes, in ſo fern es von der Ode verſchieden iſt, ſcheinet überhaupt darin zu beſtehen, daß der beſungene Gegenſtand durchaus derſelbige bleibet, damit das Gemüth dieſelbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenſtand der Empfindung von mehreren, aber immer daſſelbe würkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es ſoll eine einzige leidenſchaftliche Empfindung eine Zeitlang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieſelbe allmählig tiefer und tiefer einprägen, bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrſchet wird, könnten faſt alle Vorſchriften für den Dichter hergeleitet werden. Soll es z. B. das Herz ganz von Dankbarkeit gegen Gott erfüllen, ſo dürfte der Dichter nur durch das ganze Lied die verſchiedenen götlichen Wohlthaten in einem recht rührenden Ton erzählen; wobey er ſich aber auch nicht die geringſte von den Ausſchweifungen auf andre Gegenſtände, die der Ode ſo gewöhnlich ſind, erlauben müßte. Soll das Lied Muth zum Streit machen, ſo müßte durchaus entweder Haß gegen den Feind, oder

Vorſtellung von der Glükſeligkeit, der durch den Streit zu erkämpfenden Ruhe und Freyheit, oder andre Vorſtellungen, wodurch der Muth unmittelbar angeflammt wird, ohne Abweichung auf andre Dinge vorgetragen werden.

Es iſt überhaupt nothwendig, daß der Dichter von der Empfindung, die er durch das Lied unterhalten und allmählig verſtärken will, ſelbſt ſo ganz durchdrungen ſey, daß alle andre Vorſtellungen und Empfindungen alsdenn völlig ausgeſchloſſen bleiben; daß er nichts, als das einzige, was er beſingen will, fühle; daß er ein völliges uneingeſchränktes Gefallen an dieſer Empfindung habe, und ihr gänzlich nachhänge. In der Ode kann ſich ſeine Laune, ehe er zu Ende kommt, mehr als einmal ändern; im Lied muß ſie durchaus dieſelbe ſeyn.

Wenn man bedenket, wie wenig ofte dazu erfodert wird, die Menſchen in leidenſchaftliche Empfindung zu ſetzen; *) und wie leicht es iſt, eine einmal vorhandene Laune durch Dinge, die ihr ſchmeicheln, immer lebhafter zu machen, ſo wird man begreifen, daß zum Inhalt des Liedes wenig Veranſtaltungen erfodert werden. Es giebt mancherley Gelegenheiten, beſonders wenn mehrere Menſchen in einerley Abſicht verſammlet ſind, wo ein Wort, oder ein Ton, alle plötzlich in ſehr lebhafte Empfindung ſetzet. Bey traurigen Gelegenheiten, wo jedermann in ſtiller und ruhiger Empfindung für ſich ſtaunet, darf nur einer anfangen zu weinen, um allen übrigen Thränen abzuloken; ſo wie bey gegenſeitigen Anläßen, das Lachen eines einzigen eine ganze Geſellſchaft lachen macht. Man hat Beyſpiele, daß die Aeußerung der Furcht, oder des Muthes eines einzigen Menſchen ganze Schaaren furchtſam, oder beherzt gemacht hat. Und wie ofte geſchieht es nicht, daß man in Geſellſchaft vergnügt und fröhlich iſt, lacht und ſcherzet; oder im Gegentheil, daß Leute aufgebracht ſind, Meuterey und Aufruhr anfangen, ohne eigentlich zu wiſſen warum. Ein einziger hat den Ton angegeben, und die übrigen ſind davon angeſtekt worden.

*) S. Empfindung; Leidenſchaft.

Hieraus iſt abzunehmen, daß bey gewiſſen Gelegenheiten, ein Lied, wenn es nur den wahren Ton der Empfindung hat, auch ohne beſondere Kraft ſeines Inhalts, ungemein große Würkung thun könne; woraus denn ferner folget, daß der empfindungsvolle Ton, worin die Sachen vorgetragen werden, dem Lied die größte Kraft gebe. Darum ſind da, weder tiefſinnige Gedanken, noch Worte von reichem Inhalt, noch kühne Wendungen, noch andre der Ode vorbehaltene Schönheiten nöthig. Das einfacheſte iſt zum Lied das beſte, wenn es nur ſehr genau in dem Ton der Empfindung geſtimmt iſt.

Der Inhalt des Liedes kann von zweyerley Art ſeyn. Entweder ſchildert der Dichter ſeine vorhandene Empfindung, ſeine Liebe, Freude, Dankbarkeit, Fröhlichkeit u. ſ. f. oder er beſinget den Gegenſtand, der ihn, oder andern, in die leidenſchaftliche Empfindung ſetzen ſoll; oder es enthält wol auch nur bloße Betrachtungen ſolcher Wahrheiten, die das Herz rühren. Denn wir möchten dieſe lehrenden Lieder nicht gern verworfen ſehen; obgleich unſer größte Dichter *) ſie nicht zulaſſen will. Aus dieſen drey Arten entſteht die vierte, da der Inhalt des Liedes abwechſelnd, bald von der einen, bald von der andern Art iſt. Bey allen Arten muß der Ausdruk einfach, ungekünſtelt, und ſo viel immer möglich durch das ganze

*) Klopſtok in der Vorrede zu ſeinen verbeſſerten geiſtlichen Liedern.

Digitized by Google

ganze Lied ſich ſelbſt gleich ſeyn. Alles muß in kurzen Sätzen, wo die Worte natürlich und leicht zuſammengeordnet ſind, ausgedrukt werden: die Schilderungen müſſen kurz und höchſt natürlich ſeyn. Es muß nichts vorkommen, das die Aufmerkſamkeit auf erforſchendes Nachdenken leiten, folglich von der Empfindung abführen könnte. Deswegen ſowol der eigentliche, als der figürliche Ausdruk mit allen Bildern bekannt und geläufig ſeyn muß. Wo der Dichter lehren, unterrichten, oder überreden will, muß er höchſt populär ſeyn, und den Sachen mehr durch einen völlig zuverſichtlichen Ton, als durch Gründe den Nachdruk geben. Setzet man zu dieſem noch hinzu, daß das Lied, ſowol in der Versart, als in dem Klang der Worte, den leichteſten Wolklang haben müſſe, ſo wird man den innerlichen und äußerlichen Charakter deſſelben ziemlich vollſtändig haben.

Daß das nach dieſem Charakter gebildete und von Muſik begleitete Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menſchen völlig einzunehmen, iſt eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache: denn ſchon der Geſang, ohne vernehmliche Worte, ſo wie er ſich zum Lied ſchiket, (wovon im nächſten Artikel beſonders geſprochen wird) hat eine große Kraft Empfindung zu erweken: kommen nun noch die eigentlichſten auf denſelben Zwek abzielenden Vorſtellungen dazu, und wird beydes durch das Beſtreben des Singenden, ſeine Töne recht nachdrüklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch mehr geſtärket; ſo bekommt das Lied eine Kraft, der in dem ganzen Umfange der ſchönen Künſte nichts gleich kommt. Denn das blos Mechaniſche des Singens führet ſchon etwas, den Affekt immer mehr verſtärkendes, mit ſich. Die höchſte Würkung aber hat dasjenige Lied, welches von vielen Menſchen zugleich feyerlich abgeſungen wird; weil alsdenn, wie anderswo gezeiget worden, *) die leidenſchaftlichen Eindrüke am ſtärkſten werden, wenn mehrere zugleich ſie äußern.

Unter die wichtigſten Gelegenheiten großen Nutzen aus den Liedern zu ziehen, ſind die gottesdienſtlichen Verſammlungen, zu deren Behuf unter allen geſitteten Völkern alter und neuer Zeiten, beſondere Lieder verfertiget worden. Von allen zu Erwekung und Bekräftigung wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu machenden Anſtalten, iſt gewiß keine ſo wichtig, als dieſe. Schon dadurch allein, daß jedes Glied der Verſammlung das Lied ſelbſt mitſingt, erlanget es eine vorzügliche Kraft über die beſte Kirchenmuſik, die man blos anhört. Denn es iſt ein erſtaunlicher Unterſchied zwiſchen der Muſik, die man hört, und der, zu deren Aufführung man ſelbſt mitarbeitet. Die geiſtlichen Lieder, die blos rührende Lehren der Religion in einem andächtigen Ton vortragen, bekommen durch das Singen eine große Kraft; denn indem wir ſie ſingen, empfinden wir auch durch das bloße Verweilen auf jedem Worte, ſeine Kraft weit ſtärker, als beym Leſen.

Deswegen ſollten die, denen die Veranſtaltungen deſſen, was den öffentlichen Gottesdienſt betrifft, aufgetragen ſind, ſich ein ernſtliches Geſchäfft daraus machen, alles was hiezu gehöret auf das Beſte zu veranſtalten. Unſre Voraltern ſcheinen die Wichtigkeit dieſer Sache weit nachdrüklicher gefühlt zu haben, als man ſie itzt fühlt. Die Kirchenlieder, und das Abſingen derſelben, wurden vor Zeiten als eine wichtige Sache angeſehen, itzt aber wird dieſes ſehr vernachläßiget. Zwar haben unlängſt

*) S. Leidenſchaft.

Digitized by Google

längſt einige unſrer Dichter, durch das Beyſpiel des verdienſtvollen Gellerts ermuntert, verſchiedene Kirchenlieder verbeſſert, auch ſind ganz neue Sammlungen ſolcher Lieder gemacht worden: und es fehlet in der That nicht an einer beträchtlichen Anzahl alter und neuer ſehr guter geiſtlicher Lieder. Aber der Geſang ſelbſt wird bey dem Gottesdienſt faſt durchgehends äußerſt vernachläßiget; ein Beweis, daß ſo mancher Eiferer, der alles in Bewegung ſetzet, um gewiſſe in die Religion einſchlagende Kleinigkeiten nach alter Art zu erhalten, nicht weiß was für einen wichtigen Theil des Gottesdienſtes er überſiehet, da er den Kirchengeſang mit Gleichgültigkeit in ſeinem Verfall liegen läßt.

Nächſt den geiſtlichen Liedern kommen die, welche auf Erwekung und Verſtärkung edler Nationalempfindungen abzielen, vonehmlich in Betrachtung. Die Griechen hatten ihre Kriegesgeſänge und Päane, die ſie allemal vor der Schlacht zur Unterſtützung des Muthes feyerlich abſangen, und ohne Zweifel hatten ſie auch noch andre auf Unterhaltung warmer patriotiſcher Empfindungen abzielende Lieder, die ſowol bey öffentlichen als Privatgelegenheiten angeſtimmt wurden. Auch unſre Voreltern hatten beyde Gattungen: die Barden, deren Geſchäfft es war, ſolche Lieder zu dichten, und die Jugend im Abſingen derſelben zu unterrichten, machten einen ſehr anſehnlichen öffentlichen Stand der bürgerlichen Geſellſchaft aus. Wenn unſre Zeiten vor jenen, einen Vorzug haben, ſo beſteht er gewiß nicht darin, daß dieſe und noch andre politiſche Einrichtungen, die auf Befeſtigung der Nationalgeſinnungen abzielen, itzt völlig in Vergeſſenheit gekommen ſind. Aber wir müſſen die Sachen nehmen, wie ſie itzt ſtehen. Man muß itzt blos von wolgeſinnten, ohne öffentlichen Beruf und ohne Aufmunterung, aus eigenem Trieb arbeitenden Dichtern, dergleichen Lieder erwarten. Unſer Gleim hat durch ſeine Kriegeslieder das ſeinige gethan, um in dieſem Stük die Dichtkunſt wieder zu ihrer urſprünglichen Beſtimmung zurük zu führen. Durch ſein Beyſpiel ermuntert, hat **Lavater**, ein warmer Republicaner, für ſeine Mitbürger patriotiſche Lieder gemacht, darinn viel Schätzbares iſt. Es iſt zu wünſchen, daß dieſe Beyſpiele mehrere Dichter, die auſſer dem poetiſchen Genie wahre Vernunſt und Rechtſchaffenheit beſitzen, zur Nachfolge reize.

Die dritte Stelle könnte man den ſittlichen Liedern einräumen, welche Aufmunterungen entweder zu allgemeinen menſchlichen Pflichten, oder zu den beſondern Pflichten gewiſſer Stände enthalten, oder die die Annehmlichkeiten gewiſſer Stände und Lebensarten beſingen. Dieſe müſſen, wenn man nicht die natürliche Ordnung der Dinge verkehren will, den bloßen Ermunterungen zur Freude vorgezogen werden. Noch ehe man ein: **Brüder laßt uns luſtig ſeyn**, anſtimmt, welches allerdings auch ſeine Zeit hat, ſollte man ein **Brüder laßt uns fleißig**, oder **redlich ſeyn**, geſungen haben. Man findet, daß die Griechen Lieder für alle Stände der bürgerlichen Geſellſchaft, und für alle Lebensarten gehabt haben, *) die zwar, wie aus einigen Ueberbleibſeln derſelben zu ſchließen iſt, eben nicht immer von wichtigem Inhalt geweſen: aber darum ſollte eine ſo nützliche Sache nicht völlig verſäumt, ſondern mit Verbeſſerung des Inhalts nachgeahmt werden. Man hat ein

*) Eine ziemlich vollſtändige Nachricht davon findet man in einer Abhandlung des Herrn La Nanze über die Lieder der Griechen in dem IX Theile der Memoires de l'Academie des Inſcriptions & Belles-Lettres.

ein ſo leichtes und doch ſo kräftiges Mittel, die Menſchen zum Guten zu ermuntern, nicht ſo ſehr vernachläſſigen ſollen. Es iſt bereits im Artikel über die Leidenſchaften erinnert worden, was einer der fürtrefflichſten Menſchen, der zugleich ein Mann von großem Genie iſt, von der Wichtigkeit ſolcher Lieder denkt. Man wird ſchwerlich ein würkſameres und im Gebrauch leichteres Mittel finden, als dieſes iſt, die Geſinnungen und Sitten der Menſchen zu verbeſſern. Ich beſinne mich in einer vor nicht gar langer Zeit herausgekommenen Sammlung engliſcher Gedichte von einem gewiſſen **Hamilton** ein Lied von ausnehmender Schönheit geleſen zu haben, darin ein edles junges Frauenzimmer den Charakter des Jünglings ſchildert, den ſie ſich zum Gemahl wählen wird. Es iſt ſo voll edler Empfindungen, und ſie ſind in einen ſo einnehmenden Ton vorgetragen, daß ich mir nicht vorſtellen kann, wie ein junges Frauenzimmer ein ſolches Lied, zumal wenn es gut in Muſik geſetzt wäre, ohne merklich nützlichen Einfluß auf ihr Gemüth, ſingen könnte. Zu wünſchen wäre, daß jede Angelegenheit des Herzens auf eine ſo einnehmende und rührende Weiſe in Liedern behandelt würde. Hier öffnet ſich ein unermeßliches Feld für Dichter, die die Gabe beſitzen, ihre Gedanken in leichte und melodiereiche Verſe einzukleiden.

Zunächſt an dieſe Gattung gränzen die ſanften affektvollen Lieder, deren Charakter Zärtlichkeit iſt. Klagelieder über den Tod einer geliebten Perſon; Liebeslieder von wahrer Zärtlichkeit, durch feine ſittliche Empfindungen veredelt; Klagen über Widerwärtigkeit; freudige Aeußerungen über erfüllte Wünſche und dergleichen. Man hat in dieſer Art Lieder von der höchſten Schönheit. Was kann z. E. einnehmender ſeyn, als der Abſchied von der **Nice** des Metaſtaſio? Alles, was von wolgeordneten zärtlichen Empfindungen der edelſten Art in das menſchliche Herz kommen kann, werden recht gute Liederdichter in dieſer Art anbringen können. Sie können ungemein viel zur Veredlung der Empfindungen beytragen. Und wenn auch zuletzt nichts darin ſeyn ſollte, als eine naive Aeußerung irgend einer unſchuldigen Empfindung, ſo ſind ſie wenigſtens höchſt angenehm. Hievon will ich nur ein paar Beyſpiele zum Muſter anführen. Das eine iſt das bekannte Lied: **Siehſt du jene Roſen blühn**; das andre ein Lied aus der comiſchen Oper die **Jagd**, das anfängt: **Schön ſind Roſen und Jesminen.**

Eine ganz beſondere Annehmlichkeit und Kraft Empfindungen einzupflanzen, könnten ſolche Lieder haben, wo zwey Perſonen abwechſelnd ſingen und mit einander um den Vorzug feiner und edler Empfindungen ſtreiten. Man weiß, wie ſehr Scaliger von dem Horaziſchen Lied: Donec gratus eram tibi, *) gerührt worden: und doch iſt es im Grund blos naiv. So könnte aus Klopſtoks Elegie **Selmar und Selma** ein fürtreffliches Lied in dieſer Art gemacht werden; und ſo könnte man zwey in einander verliebte Perſonen in abwechſelnden Strophen ſingen laſſen, da jede auf eine ihr eigene Art zwar natürliche, aber feine und edle Empfindungen äußerte; oder zwey Jünglinge einführen, die wetteifernd die liebenswürdigen Eigenſchaften ihrer Schönen beſängen. Offenbar iſt es, wie dergleichen Geſänge, wenn der Dichter Verſtand und Empfindung genug hat, von höchſtem Nutzen ſeyn könnten. Nur müßte man ſich dabey auf der einen Seite nicht bey blos ſinnlichen Dingen, einem Grübchen im Kinn, oder einem ſchönen Buſen, aufhalten und immer mit dem Amor, mit Küſſen und

*) Od. L. III. 19.

Digitized by Google

und den Grazien ſpielen; noch auf der andern Seite ſeine Empfindungen ins Phantaſtiſche treiben und von lauter himmliſchen Entzükungen ſprechen. Die Empfindungen, die man äußert, müſſen natürlich und nicht im Enthuſiasmus eingebildet ſeyn; nicht auf bloß vorübergehende Aufwallungen, ſondern auf dauerhafte, rechtſchaffenen Gemüthern auf immer eingeprägte Züge des Charakters gegründet ſeyn. Hier wäre alſo für junge Dichter von edler Gemüthsart noch Ruhm zu erwerben. Denn dieſes Feld iſt bey der ungeheuren Menge unſrer Liebeslieder, noch wenig angebaut.

Zuletzt ſtehen die Lieder, die zum geſellſchaftlichen Vergnügen ermuntern. Dieſe, auch ſelbſt die artigen Trinklieder, wenn ſie nur die, von der geſunden Vernunft gezeichneten Gränzen einer wolgeſitteten Fröhlichkeit nicht überſchreiten, ſind ſchätzbar. Die Fröhlichkeit gehört allerdings unter die Wohlthaten des Lebens, und kann einen höchſt vortheilhaften Einfluß auf den Charakter der Menſchen haben. Der hypochondriſche Menſch iſt nicht blos dadurch unglüklich, daß er ſeine Tage mit Verdruß zubringt; ihn verleitet der Verdruß ſehr oft unmoraliſch zu denken, und zu handeln. Wol ihm, wenn die Dichter der Freude ſein Gemüth bisweilen erheitern könnten!

Aber es iſt nicht ſo leicht, als ſich der Schwarm junger unerfahrner Dichter einbildet, in dieſer Art etwas hervorzubringen, das den Beyfall des vernünftigen und feinern Theils der Menſchen verdienet. Nur gar zu viel junge Dichter in Deutſchland haben uns läppiſche Kindereyen, anſtatt ſcherzhafter Ergötzlichkeiten gegeben; andre haben ſich als ekelhafte, grobe Schwelger, oder einem würklich lüderlichen Leben nachhängende verdorbene Jünglinge gezeiget, da ſie glaubten, eine anſtändige Fröhlichkeit des jugendlichen und männlichen Alters zu beſingen. Es iſt nichts geringes auf eine gute Art über gewiſſe Dinge zu ſcherzen, und bey der Fröhlichkeit den Ton der feineren Welt zu treffen. Wer nicht luſtig wird, als wann er im eigentlichen Verſtand ſchwelget; wen die Liebe nicht vergnügt, als durch das Gröbſte des thieriſchen Genuſſes, der muß ſich nicht einbilden mit Wein und Liebe ſcherzen zu können. Mancher junge deutſche Dichter glaubt, die feinere Welt zu ergötzen, und Niemand achtet ſeiner, als etwa Menſchen von niedriger Sinnesart, die durch die ſchönen Wiſſenſchaften ſo weit erleuchtet worden, daß ſie wiſſen, was für Gottheiten Bacchus, Venus und Amor ſind. Aber wir haben uns hierüber ſchon anderswo hinlänglich erkläret.*) Der große Haufen unſrer vermeyntlich ſcherzhaften Liederdichter verdienet nicht, daß man ſich in umſtändlichen Tadel ihrer kindiſchen Schwärmereyen einlaſſe. Unſer Hagedorn kann auch in dieſer Art zum Muſter vorgeſtellt werden. Seine ſcherzhaften Lieder ſind voll Geiſt, und verrathen einen Mann, der die Fröhlichkeit zu brauchen gewußt hat, ohne ſie zu mißbrauchen. Aber hierin ſcheinen die franzöſiſchen Dichter an naivem, geiſtreichem und leichtem Scherz alle andere Völker zu übertreffen. Man hat eine große Menge ungemein ſchöner Trinklieder von dieſer Nation.

Die blos witzig ſcherzhaften Lieder, worin außer einigen ſchalkhaften Einfällen auch nichts iſt, das zur Fröhlichkeit ermuntert, verdienen hier gar keine Betrachtung, und gehören vielmehr in die geringſte Claſſe der Gedichte, davon wir unter dem Namen Sinngedichte ſprechen werden. Zu dieſer Art rechnen wir z. B. das X. Lied im

*) S. Freude.

im erſten Theil der vorherangezogenen Berliniſchen Sammlung einiger Oden mit Melodien, welches zur Aufſchrift hat: **Kinderfragen**, und noch mehrere dieſer Sammlung. Noch weniger rechnen wir in die Claſſe der nützlichen Lieder diejenigen, die perſönliche Satyren enthalten; wie ſo viele **Vaudevilles** der franzöſiſchen Dichter. Sie ſind ein Mißbrauch des Geſanges.

Unſre heutigen Meiſter und Liebhaber der Muſik machen ſich gar zu wenig aus den Liedern. In keinem Concert hört man ſie ſingen: rauſchende Concerte mit nichtsbedeutenden Symphonien untermiſcht, und mit Opernarien abgewechſelt, ſind der gewöhnliche Stoff der Concerte, die deswegen von gar viel Zuhörern mit Gleichgültigkeit und Gähnen belohnt werden. Glauben dann die Vorſteher und Anordner dieſer Concerte, daß ſie ſich verunehren würden wenn ſie dabey Lieder ſingen ließen? Und können ſie nicht einſehen, wie wichtig ſie dadurch das machen könnten, was itzt blos ein Zeitvertreib iſt, und ofte ſogar dieſes nicht einmal wäre, wenn die Zuhörer ſich nicht noch auf eine andre Weiſe dabey zu helfen wüßten? Daß man ſich in Concerten der Lieder ſchämet, beweißt, daß die Tonkünſtler ſelbſt nicht mehr wiſſen, woher ihre Kunſt entſtanden iſt, und wozu ſie dienen ſoll; daß ſie lieber, wie Seiltänzer und Taſchenſpieler, Bewundrung ihrer Geſchiklichkeit in künſtlichen Dingen, als den hohen Ruhm ſuchen, in den Herzen der Zuhörer jede heilſame und edle Empfindung rege zu machen. Man erſtaunet bisweilen, zu ſehen, in was für Hände die göttliche Kunſt, das menſchliche Gemüth zu erhöhen, gefallen iſt!

Das Lied ſcheinet die erſte Frucht des aufkeimenden poetiſchen Genies zu ſeyn. Wir treffen es bey Nationen an, deren Geiſt ſonſt noch zu keiner andern Dichtungsart die gehörige Reife erlanget hat; bey noch halb wilden Völkern. In dem älteſten Buch auf der Welt, welches etwas von der Geſchichte der erſten Kindheit des menſchlichen Geſchlechts erzählt, haben Sprach- und Alterthumsforſcher Spuhren der uralteſten Lieder gefunden, und **Herodotus** gedenkt im zweyten Buche ſeiner Geſchichten eines Liedes, das auf den Tod des einzigen Sohnes des erſten Königs von Aegypten gemacht worden. Die Griechen waren überausgroße Liebhaber der Lieder. Bey allen ihren Feſten, Spielen, Mahlzeiten, faſt bey allen Arten geſellſchaftlicher Zuſammenkünfte, wurde geſungen; worüber man in der vorhererwähnten Abhandlung des **La Nauze** umſtändliche Nachrichten findet. Ein neuer Schriftſteller *) verſichert, daß die heutigen Griechen noch in dieſem Geſchmak ſind. Auch die älteren Araber waren große Liederdichter; der Barden unter den alten Celtiſchen Völkern iſt bereits erwähnt worden. Die Römer, die überhaupt ernſthafter, als die Griechen waren, ſcheinen ſich weniger aus dem Singen gemacht zu haben. Man nennt uns funfzig Namen eben ſo vieler Arten griechiſcher Lieder, deren jede ihre beſondere Form und ihren beſondern Inhalt hatte, aber keinen urſprünglich Römiſchen.

Unter den heutigen Völkern ſind die Italiäner, Franzoſen und Schottländer die größten Liebhaber der Lieder. In Deutſchland hingegen iſt der Geſchmak für dieſe Gattung ſehr ſchwach und es iſt überaus ſelten, daß man in Geſellſchaften ſingt. Dennoch haben unſre Dichter dieſe Art der Gedichte nicht verabſäumet. Herr **Ramler** hat eine anſehnliche Samm-

*) **Porter** in ſeinen Anmerkungen über die Türken.

Sammlung unter dem Namen der Lieder der Deutſchen herausgegeben. Aber die meiſten ſcheinen mehr aus Nachahmung der Dichter andrer Nationen, als aus wahrer Laune zum Singen, entſtanden zu ſeyn. Nur in geiſtlichen Liedern haben ſowol ältere Dichter um die Zeit der Kirchenverbeſſerung, als auch einige Neuere, ſich auf einer vortheilhaften Seite, und mehr, als bloße Nachahmer gezeiget.

Lied.
(Muſik.)

Der Tonſetzer, der die Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, wozu wenig Muſik erfodert wird, würde ſich eben ſo betrügen, als der Dichter, der es für etwas geringes hielte, ein ſchönes Lied zu dichten. Freylich erfodert das Lied weder ſchwere Künſteleyen des Geſanges, noch die Wiſſenſchaft, alle Schwierigkeiten, die ſich bey weit ausſchweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es iſt darum nichts geringes durch eine ſehr einfache und kurze Melodie den geradeſten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Beluſtigung des Ohres an, nicht auf die Bewundrung der Kunſt; nicht auf die Ueberraſchung durch künſtliche Harmonien und ſchwere Modulationen; ſondern lediglich auf Rührung.

Eine feine und ſichere Empfindung der, jeder Tonart eigenen Würkung, iſt hier mehr, als irgendwo nöthig. Denn wo zum Lied der rechte Ton verfehlt wird, da fällt auch die meiſte Kraft weg. Darum hat der Liederſetzer das feineſte Ohr zu der genaueſten Beurtheilung der kleinen Abänderungen der Intervalle nöthig, von denen eigentlich die verſchiedenen Würkungen der Tonarten abhängen. Wem jede Secunde und jede Terz ſo gut iſt, als jede andre, der hat gewiß das zum Lied nöthige Gefühl nicht.

Ferner muß ſeiner Natur gemäß das Lied ſehr einfach, und ohne viel Melismatiſche Verzierungen geſetzt werden,

> — als ob kunſtlos aus der Seele
> Schnell es ſtrömte. — *)

Faſt jeder einzele Ton darin muß ſeinen beſondern Nachdruk haben. Darum muß der Setzer um ſo viel ſorgfältiger ſeyn, auf jede Sylbe das rechte Intervall zu treffen. Dann hier wird kein Fehler durch das Geräuſch der Inſtrumente bedekt, wie etwa in größern Stüken geſchieht. Wo von jeder Note eine beſtimmte merkliche Würkung erwartet wird, muß ſie auch ſo gewählt ſeyn, daß ſie der Erwartung genug thue. Hier werden ſelbſt die kleineſten Fehler merklich, und verderben viel. Es darf hier kaum erinnert werden, daß die Tonarten, welche die reineſten Intervalle haben, und überhaupt die harten Tonarten, zu vergnügten, die weichen aber, und die, deren Intervalle weniger rein ſind, zu zärtlichen und traurigen Empfindungen ſich am beſten ſchiken.

Nach der guten Wahl des Tones, die der Setzer nicht eher treffen kann, als bis er den wahren Geiſt des Liedes empfunden hat, muß er den beſten, und dem Lied vollkommen angemeſſenen Vortrag, oder die wahre Declamation deſſelben zu treffen ſuchen. Denn es iſt höchſt wichtig, daß er dieſe in der Melodie auf das vollkommenſte beobachte. Dadurch wird ſein Geſang leicht, wie er im Lied nothwendig ſeyn muß. Darum muß er nicht nur überhaupt die langen Sylben von den kurzen, ſondern auch die mehrere Länge von der mindern, wol unterſcheiden. Die Füße muß

*) Klopſtok in der Ode die Chöre.

muß er auf das genaueſte in dem Geſange ſo beobachten, wie der Dichter ſie beobachtet hat, und die verſchiedenen Sylben derſelben, die einen unzertrennlichen Zuſammenhang haben, muß er nicht dadurch trennen, daß er mitten in einem Fuß vollkommene Conſonanzen ſetzt, die das Ohr befriedigen. Er muß ſich nicht darauf verlaſſen, daß die Harmonie dergleichen Fehler in der Melodie bedeke; denn das Lied muß auch ohne Baß vollkommen ſeyn; weil die meiſten Lieder, als Selbſtgeſpräche nur einſtimmig geſungen werden. Man muß alſo ohne Schaden den Baß davon weglaſſen können; darum muß ſchon in der bloßen Melodie ein vollkommener Zuſammenhang der Töne, die zu einem Einſchnitt gehören, und die ununterbrochene Verbindung der kleinern Einſchnitte untereinander, merklich werden. Eben ſo müſſen auch die verſchiedenen Einſchnitte und Abſchnitte ſchon, ohne alle Hülfe der Harmonie, durch die Melodie allein ins Gehör fallen. Den Umfang der Stimme muß man für das Lied nicht zu groß nehmen, weil es für alle Kehlen leicht ſeyn ſoll. Darum iſt das Beſte, daß man in dem Bezirk einer Sexte, höchſtens der Octave bleibe. Aus eben dieſem Grunde müſſen ſchwere Fortſchreitungen und ſchwere Sprünge vermieden werden.

Kleinere Melismatiſche Verzierungen müſſen ſchlechterdings ſo angebracht werden, daß aus der Sylbe, worauf ſie kommen, nicht zwey, oder noch mehrere gemacht werden. Sie müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie als bloße Modificationen oder Schattirungen der Hauptnote erſcheinen. Höchſt ſelten können ſie auf kurzen Sylben angebracht werden. Aber weder auf dieſen, noch auf den langen, ſollen ſie die Deutlichkeit der Ausſprache verdunkeln. Denn das Lied muß auch im Singen von dem Zuhörer in jedem einzeln Worte verſtändlich bleiben. Jeder verſtändige Tonſetzer wird fühlen, wie ſchwer es iſt dieſen Foderungen genug zu thun; und doch iſt dieſes noch nicht alles; denn die genaue Beobachtung des rhythmiſchen Ebenmaaßes macht neue Schwierigkeiten, zumal, wenn die Strophen kurz ſind. Hat der Dichter es darin verſehen; ſo kann der Tonſetzer ſich ofte nicht anders helfen, als daß er etwa ein Wort wiederholt, um das Ebenmaaß herauszubringen. Aber wie ſehr ſelten wird dieſes alsdenn für jede Strophe ſchiklich ſeyn?

Eine beſondere Sorgfalt muß auch auf die gute Wahl des Takts und der Bewegung gewendet werden. Dieſes macht den Geſang munter, oder ernſthaft, feyerlich oder leicht. Darum müſſen beyde dem Inhalt und dem Ton, den der Dichter gewählt hat, vollkommen angemeſſen ſeyn. Je gröſſere Bekanntſchaft der Tonſetzer mit allen verſchiedenen Tanzmelodien aller Völker hat, je glüklicher wird er in dieſem Stüke ſeyn. Wenn man eine gute Sammlung ſolcher Tänze hätte, ſo würde das verſchiedene charakteriſtiſche, das man in dergleichen Stüken, wodurch die Nationalgeſänge ſich auszeichnen, am leichteſten bemerkt, dem, der Lieder ſetzen will, zu großer Erleichterung dienen. Endlich muß der Setzer auch die Eigenſchaften der Intervalle zum guten Ausdruk aus Erfahrung kennen. Er muß bemerkt haben, daß z. B. die großen Terzen im Aufſteigen etwas fröhliches, die aufſteigenden Quarten etwas luſtiges haben; daß die kleinen Terzen im Aufſteigen zärtlich, im Herunterſteigen mäßig fröhlich ſind; daß die kleine Secunde aufſteigend etwas klagendes hat, die große Secunde abſteigend beruhigend, aufſteigend aber mehr beunruhigend iſt; daß beſonders ein Fall der großen Septime etwas ſchrekhaftes hat. Je mehr er dergleichen Beobachtungen gemacht hat,

hat, je gewiſſer wird er den wahren Ausdruk erreichen.

Es giebt Lieder, die am beſten Choralmäßig geſetzt werden; andre müſſen ihren Charakter von dem rhythmiſchen bekommen, und einſtimmig ſeyn. Es kommen aber auch ſolche vor, die wie Duette, oder Terzette müſſen behandelt werden Ferner können geſellſchaftliche Lieder vorkommen, die man am beſten Fugenmäſſig, auch ſolche, die als förmliche Canons können behandelt werden.

Es ſind vor einigen Jahren kurz hintereinander verſchiedene Sammlungen deutſcher in Muſik geſetzter Lieder herausgekommen, darunter die erſte Sammlung auserleſener Oden zum Singen beym Clavier von dem Capellmeiſter **Graun**, *) (denn die zweyte Sammlung iſt nicht von ihm, ob ſie gleich ſeinen Namen führet) die Oden mit Melodien von Hrn C. P. E. **Bach**, **) die Lieder mit Melodien von Hrn. **Kirnberger** ***) die vorzüglichſten ſind. Seitdem die comiſchen Opern in unſern Gegenden aufgekommen ſind, hat ſich auch Herr **Hiller** in Leipzig als einen Mann gezeiget, der eine große Leichtigkeit hat angenehme und überaus leichte Liedermelodien zu machen.

Die Alten hatten für jede Gattung des lyriſchen ihre beſondern Vorſchriften wegen des Satzes, wie aus einer Stelle des **Ariſtides Quintilianus** erhellet, aus welcher auch zu ſchließen iſt, daß ſie zu den Liedern die höhern Töne ihres Syſtems genommen haben, zu den hohen Oden die mittlern, und zu den tragiſchen Chören die tiefſten. †)

*) Berlin, bey Wever 1764.

**) Berlin, bey Wever 1762.

***) In demſelben Verlag und Jahr.

†) Modi Melopoiae genera quidem ſunt tres; Dythyrambicus, Nomicus, Tragicus. Quorum Nomicus quidem eſt Netoides; Dythyrambicus Meſoides; Tragicus hypatoides. De Muſica. L. I. nach S. 30. nach der Meibom. Ausgabe und Ueberſetzung.

Ligatur.
(Muſik.)

Iſt in der heutigen Muſik das, wovon bereits unter dem Namen **Bindung** geſprochen worden: aber in der alten Kirchenmuſik bedeutet es die Verbindung mehrerer Noten, die auf eine einzige Sylbe geſungen wurden. Bey dieſen Ligaturen war mancherley zu beobachten; weil die Geltung der Noten von einerley Figur ungemein veränderlich dabey war. Gegenwärtig iſt nichts unverſtändlicheres in den Kirchengeſangbüchern mittlerer Zeiten, als die verſchiedenen Bezeichnungen der Ligaturen. Der geringe Nutzen, der aus der völligen Aufklärung dieſer dunkeln Sache entſtünde, würde die große Mühe, die man darauf wenden müßte, nicht belohnen.

Limma.
(Muſik.)

Ein kleines Intervall, von ungefähr einem halben Ton, das aber auf verſchiedne Weiſe entſteht, und alſo, wie der halbe Ton, mehr als eine Größe hat. Der Unterſchied, oder das Intervall zwiſchen dem halben Tone, der durch $\frac{15}{16}$ ausgedrükt wird, und dem großen ganzen Ton $\frac{8}{9}$, giebt ein Limma, deſſen Größe $\frac{128}{135}$ iſt. Es kommt in der von uns angenommenen Temperatur der Tonleiter an verſchieden Stellen vor, und wird bals als eine übermäßige Prime, bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie aus der Tabelle der Intervalle zu ſehen. *) Ein anders Limma wird durch das Verhältniß $\frac{243}{256}$ ausgedrükt. Dieſes iſt der halbe Ton, oder das **Mi** fa der alten diatoniſchen Tonleiter, oder der Unterſchied, zwiſchen

*) S. Intervall.

zwiſchen der, aus zwey ganzen großen Tönen $\frac{8}{9}$ zuſammengeſetzten Terz $\frac{64}{81}$, und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$. Dies iſt das Limma der Pythagoräer. Man bekommt es auch, wenn man von dem Grundton c, oder 1 aus, fünf reine Quinten ſtimmt, und die letzte derſelben $\frac{32}{243}$, durch zwey Octaven wieder gegen den Ton 1 herunter ſetzt. Dadurch erhält man das H der Alten, welches von c um $\frac{243}{256}$ abſteht. Dieſes Limma wird, wie das vorige, bald als eine übermäßige Prime, und bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie in den vorher angezogenen Tabellen ebenfalls zu ſehen iſt.

Lobrede.

Eine beſondere Gattung einer förmlichen ausgearbeiteten Rede, die dem Lobe gewiedmet iſt. Man lobet entweder Perſonen, wie Plinius in einer beſondern Rede den Trajan, oder Sachen, wie Iſocrates den Staat von Athen. Bey den Griechen ſowol, als bey den Römern wurden auch Verſtorbene in der Verſammlung des Volks gelobt. So hielt **Perikles** den im Kriege gegen die Samier gebliebenen Bürgern von Athen bey ihren Gräbern eine Lobrede, und **Auguſtus**, da er erſt zwölf Jahre alt war, hielt eine öffentliche Lobrede auf ſeine verſtorbene Großmutter. In unſern Zeiten und nach unſern Sitten ſind die öffentlichen Lobreden in die dunkelen Hörſäle der Schulen verwieſen. Es iſt auch ſehr gut, daß weder Geſetze, noch eingeführte Gebräuche, Lobreden auf gewiſſe Perſonen nothwendig machen; da vermuthlich in den meiſten Fällen der Redner ſich in der Verlegenheit finden würde, einem magern Stoff durch müheſame und doch nicht hinreichende gewaltſame Mittel aufzuhelfen. Doch wollen wir dieſe Gattung nicht verwerfen: es iſt leicht einzuſehen, daß ſie von ſehr großem Nutzen ſeyn könnte, wenn ſie auf wichtige Gegenſtände angewendet und bey wichtigen Veranlaſſungen gebraucht würde. So könnte in Freyſtaaten die Anordnung eines jährlichen Feſtes, das dem Andenken der wahren Beförderer des öffentlichen Wolſtandes gewiedmet wäre, von wichtigen und vortheilhaften Folgen ſeyn. Die Hauptfeyer dieſer Feſte müßte darin beſtehen, daß eine oder mehrere Lobreden auf verſtorbene Wohlthäter des Staates gehalten würden. Es iſt einleuchtend, daß eine ſolche Veranſtaltung, zur Beförderung der wahren Beredſamkeit, ſehr dienlich ſeyn würde: bey dem gegenwärtigen Mangel der Gelegenheit, die Beredſamkeit in ihrem höchſten Glanz zu zeigen, würden ſie manchen zu dieſer höchſt ſchätzbaren Kunſt recht fähigen Kopf, der itzt verborgen bleibt, an das Licht bringen. Aber noch wichtiger würden ſolche Veranſtaltungen zur Erwärmung und Belebung des wahren Patriotismus und jeder bürgerlichen Tugend ſeyn. Es war aus dieſem Grund ein guter Einfall, den einige Academien in Frankreich hatten, jährliche Preiſe für die beſten Lobreden auf verdiente Männer auszuſetzen.

Nicht wol begreiflich iſt es, warum freye Staaten ſo gar nachläßig ſind, dem wahren Geiſt der Liebe zum allgemeinen Beſten nicht mehr Gelegenheiten zu geben, ſich durch die erwärmenden Strahlen des Lobes zu entwikeln, und Früchte zu tragen. Man ſollte bald auf die Vermuthung gerathen, daß in manchem freyen Staat den Regenten gar nicht damit gedienet wäre, daß die patriotiſchen Geſinnungen der Bürger aus dem gewöhnlichen Schlaf zu vollem Wachen erwekt würden. Freylich kann es lange dauren, ehe träge Köpfe den Schaden, der aus Mangel lebhafter patriotiſcher Geſinnungen entſteht, bemerken. Aber wenn eine von auſ-

Digitized by Google

ſenher ſich nahende Gefahr erſt recht merklich wird, ſo iſt es insgemein zu ſpåte, den patriotiſchen Geiſt der Bürger anflammen zu wollen.

Da ich in dieſem Werke nicht nur die Theorie der ſchönen Künſte zu entwikeln, ſondern auch ihre mannichfaltige Anwendung zum beſten der menſchlichen Geſellſchaft zu zeigen, mir vorgeſezt habe: ſo gehören dergleichen Anmerkungen weſentlich zu meiner Materie. Weitläuftiger aber darf ich über den beſondern Punkt, wovon hier die Rede iſt, nicht ſeyn. Wem dieſe Winke nicht hinlänglich ſind, auf den wird auch eine nähere Betrachtung der Sachen keinen Eindruk machen.

Lombardiſche Schule.

(Zeichnende Künſte.)

Sie wird auch die Bologneſiſche genennt, weil ſie in Bolonien ihren Hauptſiz gehabt. *) Man kann behaupten, daß dieſe Schule keiner anderen nachſtehet, wo ſie nicht gar, die Kunſt in ihrem ganzen Umfange genommen, alle andern übertrifft. Die Römiſche Schule, die älter als die Lombardiſche iſt, hatte einen groſſen Geſchmak und eine erhabene Zeichnung in die Kunſt eingeführt. Aber außer dem großen Raphael hatte ſie bloße Nachahmer dieſes unſterblichen Meiſters, welcher ſelbſt nicht alle Theile der Kunſt in einem gleich hohen Grad beſeſſen hat.

Die **Carrache**, welche dieſe Schule geſtiftet haben, (wo man nicht gar, wie einige wollen, den großen **Corregio** für den erſten Meiſter derſelben halten ſoll) brachten alle Theile der Kunſt nahe an den höchſten Gipfel. Nachdem ſie mit ungemeinem Fleiß das Antike ſtudirt hatten, kamen ſie wieder auf die Natur zurüke, welche ſie mit Augen, die das Alterthum geſchärft hatte, betrachteten. Ihre Werke werden auf immer die Luſt der wahren Kenner bleiben.

*) S. Fl. le Comte T. II. p. 1, 44. f. f.

In den beſten Arbeiten dieſer Schule herrſcht eine Wahrheit, die ſogleich rühret und täuſchet. **Hannibal Carrache**, nach ſeinen beſten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung noch in großen und wolausgedrukten Charakteren von jemand übertroffen. Sein Penſel muß nur des **Corregio** ſeinem allein weichen. Faſt eben ſo groß war **Ludwig Carrache**, aber ſeine Farbe hat etwas trauriges und ſein Penſel eine etwas ſchwere Manier.

Aus der Schule der **Carrache** ſind unter andern zwey große Mahler gekommen: **Domeniquino**, deſſen fürtrefliche und nette Zeichnung nebſt der edlen Einfalt und Schönheit der Charaktere oder Geſichter, der Stellungen und Kleidungen, zu bewundern ſind; ſeine Gemählde ſind ſehr ausgearbeitet, ohne mühſam oder übertrieben zu ſeyn, — und **Guido Reni**, in deſſen beſten Stüken alle Theile der Kunſt nahe an die Vollkommenheit gränzen.

Loure.

(Muſik und Tanzkunſt.)

Ein kleines Tonſtük zum Tanzen, deſſen Ausdruk, Ernſt und Würde, auch wol Hoheit iſt. Der Takt iſt $\frac{3}{4}$ und die Bewegung langſam. Es fängt im Aufſchlag an nach dieſer Art:

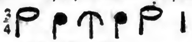
, und beſteht aus zwey Theilen, jeder von 8, 12 bis 16 Takten. Man hat zwar Louren im $\frac{6}{4}$ Takt, der eigentlich als ein Allabreve von $\frac{3}{4}$ anzuſehen iſt.

Um den Einſchnitt nach dem erſten punktirten Viertel jedes Takts im Vortrag fühlbar zu machen, muß auf der Violin die Achtelnote wie ein Sechszehntheil hinauf, die darauf folgenden zwey Viertel aber ſtark

herunter

herunter geſtrichen und beſonders das punktirte Viertel ſchwer angehalten werden.

Man findet bisweilen bey alten guten Componiſten, daß ſie, ſowol in dieſem, als andern Tänzen im ungeraden Takte zwey Takte in einen zuſammen ziehen und anſtatt:



alſo: ſetzen.

Dieſes hat ſeinen guten Nutzen, weil die meiſten Spieler den Fehler begehen, daß ſie, wenn eine ſolche Stelle nach der erſten Art geſchrieben iſt, die zweyte gebundene Note beſonders andeuten, welches dem wahren Vortrag an ſolchen Stellen gerade entgegen iſt. Man muß aber bey ſolcher Zuſammenziehung zweyer Takte ſie nicht für einen einzigen zählen, weil man ſonſt, wie einigen neueren begegnet iſt, im Rhythmus fehlet und anſtatt der acht Takte, neune bekömmt.

Zum Tanzen erfodert die Loure einen hohen Anſtand mit allem ihm zukommenden Reiz verbunden. Wegen der Langſamkeit der Bewegungen gehört viel Stärke zu Erhaltung des vollkommenen Gleichgewichts. Man ſucht die beſten Tänzer hiezu aus. Gar ofte aber machen ſie von ihrer Stärke den Mißbrauch, daß ſie ſchwere, obgleich unnatürliche Schwebungen der Schenkel anbringen, die blos eine ungewöhnliche Kraft der Sehnen anzeigen, ſonſt aber zum ſittlichen Ausdruk nichts beytragen. Man kann von dieſem Tanz anmerken, was von dem Largo in der Muſik geſagt worden; er muß kurz ſeyn, ſonſt wird er, ſelbſt für den Zuſchauer, ermüdend.

Luft.

(Mahlerey.)

Der Landſchaftmahler hat in Abſicht auf die Luft, oder den hellen Himmel, zu glüklicher Ausführung ſeiner Arbeit verſchiedenes zu beobachten. Je reiner die Luft iſt, je weniger von der Erde aufſteigende Dünſte darin ſchweben, je dunkler und ſchöner iſt ihre blaue Farbe; die unſichtbaren Dünſte geben der Farbe der Luft eine Miſchung von grau, und wenn ſie in Ueberfluß vorhanden ſind, ſo verwandelt ſich das Himmelblau völlig, und wird hellgrau.

Dieſe unſichtbaren Dünſte ſind nahe an der Erde am häufigſten: daraus folget, daß die Farbe des Himmels vom Scheitelpunkt an, bis an den Horizont durch unmerkliche Grade allmählig geſchwächt und mit grau vermiſcht wird. Denn die aus der obern Luft in das Auge fallenden Strahlen, müſſen durch mehr und durch dichtere Dünſte dringen, je näher der Punkt, aus dem ſie kommen, am Horizont liegt, wovon ſich jeder ohne langes Nachdenken verſichern kann. Doch wird der Beweis davon im folgenden Artikel gegeben werden. Darum muß das Blaue des Himmels in der Landſchaft ſo gemahlt werden, daß es vom höchſten Punkt an, bis an den Horizont immer etwas heller werde, am Horizont ſelbſt iſt es ofte ganz ausgelöſcht und der Himmel iſt hellgrau.

Aus eben dieſem Grunde hat **Leonhard da Vinci** ſchon angemerkt, daß ferne Gegenſtände, die ſich hoch in die Luft erheben, wie Berge, in der Höhe heller und weniger duftig müſſen gehalten werden, als tiefer gegen die Erde. Alle weitentfernten Gegenſtände, die nahe am Horizont ſind, erfahren dieſelbe Veränderung, als das Blaue des Himmels; nachdem die Luft reiner, oder von Dünſten mehr erfüllt iſt, bekommen alle Farben der Gegenſtände am Horizont eine geringere oder ſtärkere Miſchung des Grauen. Davon wird im nächſten

ſten Artikel ausführlicher geſprochen werden.

Die Farbe der Luft kann vortheilhaft gebraucht werden, die Tages- und Jahreszeiten zu bezeichnen. Des Morgens iſt, bey gleich hellem Wetter die Farbe der Luft friſcher, als am Mittag, und am Abend iſt ſie am ſchwächſten; weil des Morgens die Luft am wenigſten mit Dünſten angefüllt iſt, die den Tag über beſtändig von der Erde aufſteigen, folglich am Abend in größter Menge da ſind.

So iſt im Winter die Luft heiterer und die Farbe des Himmels ſchöner, oder härter, als im Sommer; im Herbſt aber iſt ſie am meiſten mit grau vermiſcht, und am ſanfteſten. Darum wird eine Landſchaft am vortheilhafteſten im Herbſt gemahlt. Wer an einem recht hellen Frühlingstage nach der Natur Landſchaften mahlt, wird ihnen nie die ſanfte Harmonie geben können, die ſie im Herbſt haben.

Der Landſchaftmahler kann aus fleißiger Beobachtung des Einfluſſes, den die in der Luft ſchwebende Dünſte auf alle Farben der in der Natur verbreiteten Gegenſtände haben, ſehr viel lernen. Er hat eben ſo nöthig bey den verſchiedenen Abänderungen der Luft, blos ſein beobachtendes Auge zu brauchen, als ſich mit der Reißfeder und dem Penſel zu üben.

Luftperſpektiv.

(Mahlerey.)

In der eigentlichen Perſpektiv wird unter andern auch gelehret, wie jeder Gegenſtand durch allmählige Entfernung vom Auge kleiner wird, und wie dabey ſeine kleinern Theile allmählig völlig unmerkbar, folglich ſeine Form und Geſtalt undeutlicher werden. Eine ähnliche Veränderung leiden die natürlichen Farbe der körperlichen Gegenſtände durch die Entfernung. Je entfernter ein Körper von uns iſt, je mehr verliert ſeine Farbe an Lebhaftigkeit; die kleinern Tinten und die Schatten werden allmälig unmerklich, und verlieren ſich endlich ganz, daß der Körper einfärbig und flach wird; in großer Entfernung aber verliert ſich ſeine natürliche Farbe ganz, und alle Gegenſtände, ſo verſchieden ſie ſonſt an Farbe ſind, nehmen die allgemeine Luftfarbe an. Die genaue Kenntniß dieſer Sache und die Wiſſenſchaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenſtände gehört, nach Maaßgebung ihrer Entfernung vom Auge, muß abgeändert werden, wird die **Luftperſpektiv** genennt. Weil man kein beſtimmtes Maaß hat, nach welchem man die Grade des Lichts und der Schatten, oder die Lebhaftigkeit der Farben abmeſſen, noch ein Farbenregiſter, nach welchem man die durch Entfernung allmählig ſich abändernden Farben richtig benennen könnte; ſo iſt es bis itzt nicht möglich, die Luftperſpektiv, ſo wie die Perſpektiv der Größen, in Form einer Wiſſenſchaft abzuhandeln. Zu vermuthen iſt aber, daß es mit der Zeit wol geſchehen könnte; da **Hr. Lambert**, der ſich bereits um die gemeine Perſpektiv ſehr verdient gemacht hat, auch einen guten Anfang gemacht, Licht und Schatten auszumeſſen, auch den Meyeriſchen Verſuch zum Farbenregiſter *) ſchon einigermaaßen ausgeführt hat. †) Inzwiſchen

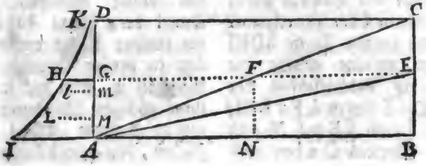
*) S. Farben.

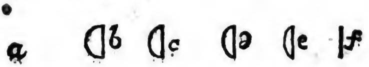
†) Von Ausmeſſung des Lichts und der Schatten handelt das nicht nach Verdienſt bekannte Werk, welches er unter dem Namen Photometria 1760 in Augsburg herausgegeben. Und zum Farbenregiſter hat er einen guten Anfang geliefert, in einem Werk das kürzlich

zwiſchen müſſen ſich die Mahler in Anſehung der Luftperſpektiv mit einigen allgemeinen Beobachtungen und etwas unbeſtimmten Regeln behelfen.

Das Wichtigſte davon hat der Herr von Hagedorn mit ſeiner gewöhnlichen Gründlichkeit in ſehr wenig Worte zuſammengefaßt. *) Wir wollen hier die Hauptpunkte der Sache berühren, damit jeder Mahler überzeuget werde, daß es nicht möglich ſey, dieſem Theil der Kunſt ohne genaues Nachdenken Genüge zu leiſten.

Zuerſt kommt alſo die Schwächung der Farben, durch die Entfernung des Gegenſtandes in Betrachtung.





Man ſtelle ſich alſo vor, A B ſey eine nahe an der Oberfläche der Erde gezogene gerade Linie; D C eine in der Luft der vorigen parallel laufende Linie, in einer Höhe, über welche die Dünſte der Erde nicht heraufſteigen. In A ſtehe ein Beobachter nach der Gegend B C gekehrt.

Nun muß man zuerſt bedenken, daß nahe am Erdboden ſich die meiſten und gröbſten Dünſte aufhalten, ſo daß man in einer größern Höhe nicht nur weniger, ſondern auch ſubtilere und die Luft weniger verdunkelnde Dünſte antrifft. Man ſtelle ſich alſo vor, daß aus dem Punkt K eine krumme Linie K H I dergeſtalt gezogen ſey, daß die aus jedem Punkt der Höhe A oder G, oder wo man ſonſt will, auf A D in rechtem Winkel gezogene Linie A I oder G H die Dichtigkeit der Dünſte auf derſelben Höhe anzeige. Ferner ſey B der äuſſerſte Punkt des Horizonts.

kürzlich unter dem Titel: Beſchreibung einer mit dem Calauiſchen Wachs ausgemahlten Farbenpyramide, in Berlin heraus gekommen iſt.

Nun ſtelle man ſich vor, daß ein wol erleuchteter Körper, von welcher Farbe man will, in E, ein anderer von eben der Farbe und Erleuchtung in C geſehen werde, ein dritter aber in F, und man wolle wiſſen, wie viel jeder dieſer Gegenſtände von der Lebhaftigkeit ſeiner natürlichen Farbe verlieren werde. Weil blos die Menge der Dünſte, durch welche die Lichtſtrahlen fallen, die Urſache dieſer verminderten Lebhaftigkeit iſt, ſo darf man nur für jeden Stand F, E und C dieſe Menge beſtimmen. Man ſieht aber ſogleich, daß ſie in jedem Stande von zwey Größen abhängt, nämlich von der Entfernung A F, A E, A C, und denn von der Höhe N F, B E, C B, aber mit dem Unterſchied, daß die Entfernung zur Vermindrung, die Höhe aber zur Vermindrung derſelben beyträgt.

Dieſes genau und geometriſch zu beſtimmen, würde eine ziemlich

*) Betrachtung über die Mahlerey. S. 555 f. f.

ſchwere Rechnung erfodern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in ſo fern ſie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefehr die Linie LM nehmen müſſen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, die Linie l m, wenn l der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur ADKI wäre. Dieſem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaſtigkeit der Farbe für den Ort F durch A F x L M; für den Ort E, durch A E x L M und für den Ort C durch A C x l m ausgedrukt werden, das iſt, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für ſeine Höhe ſich paſſende Linie L M multiplicirt werden. Doch könnte dieſe Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt ſtehenden Gegenſtände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemählden nicht vor.

Es läßt ſich abſehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zu faſſende Regeln für dieſen Punkt der Luftperſpektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieſes beſſer thun können, als Herr **Lambert**; daher zu wünſchen iſt, daß er ſich dieſer Arbeit unterziehen möchte. Dieſe Regeln würden alſo dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenſtandes beymiſchen müßte, um die Farbe ſo heraus zu bringen, wie ſie ſich in jedem Abſtand des Körpers zeiget. Mit dem Gebrauch des Farbenregiſters verbunden, würden ſie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge, jeder Körper ſeine Farbe verliert und die Luſtfarbe, die blaulicht grau iſt, annimmt.

Von dieſer Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperſpektiv iſt, der einen großen Einfluß auf die körperliche Geſtalt der Dinge hat. Um dieſes deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder ſtereometriſche Rundung einer Kugel in einer gewiſſen Entfernung ſich völlig verliert, und daß die Kugel dem Auge daſelbſt blos wie ein runder Teller vorkommt. Man ſetze in der vorhergehenden Figur ein Auge in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erſcheinet; ſo würde dieſelbe Kugel bey c ſchon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erſcheinen. Dieſes geſchieht, ſo bald die aus der Figur der Kugel entſtehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieſes wiederfährt jedem Körper, und jeder Gruppe, und die nahen Gegenſtände eines Gemähldes müſſen mehr herausſtehende Höhe (Relief) haben, als die entferntern. Dieſes iſt ein ſehr wichtiger Punkt der Luftperſpektiv, den nicht blos der Landſchaftmahler, ſondern auch der Hiſtorien- und Portraitmahler genau ſtudiren müſſen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperſpektiv beobachten, wenn man dieſe verſäumte: was die Zeichnung in die Ferne ſetzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaſtigkeit der Farben, wieder nahe bringen, und entfernte Menſchen würden in der Landſchaft, wie nahe Zwerge ausſehen.

Endlich iſt auch die Würkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederſcheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben ſchon merklich geſchwächt werden, müſſen die Tinten der Mittelfarben und die Wiederſcheine ſchon ganz wegfallen.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperſpektiv für jeden

jeden Mahler ſey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um dieſen Theil der Kunſt ſo vollkommen zu machen, als die Linienperſpektiv iſt. Man muß ſich wundern, daß ungeachtet **Leonhardo da Vinci** ſchon verſchiedene einzelne Punkte dieſer Wiſſenſchaft mit der Genauigkeit eines Meßkünſtlers behandelt hat, †) ſich bis itzt niemand gefunden, der ſie in ihrem Umfang methodiſch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des **Philoſtratus** ſchließen, daß auch die Alten ſchon gute Bemerkungen über die Luftperſpektiv gemacht haben. *)

Lüke.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort drükt überhaupt einen Mangel des Zuſammenhanges, oder eine Unterbrechung des Steten oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geſchmaks müſſen die Vorſtellungen in einem ununterbrochenen Zuſammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis itzt aber haben die Kunſtrichter die unangenehme Würkung der vorkommenden Lüken, nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben ſie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwiſchen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeſchrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müſſe leer werden, und daß die gegenwärtigen Perſonen nicht abtreten müſſen, bis die folgenden ſich zeigen. Man fühlt leichte, daß der Zuſammenhang der Handlung auf dieſe Weiſe am genaueſten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuſchauer nie müßig ſeyn, damit ſeine Aufmerkſamkeit nicht zerſtreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorſtellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geſchieht. *)

Indeſſen haben auch große dramatiſche Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet ſie beym Plautus und beym Euripides: aber beym Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beſchuldigen will, wenn er irgendwo eine Lüke gelaſſen hat; ſo wird man doch geſtehen, daß es beſſer geweſen wäre, wenn er ſie vermieden hätte.

Aber anſtößiger und ſchädlicher als dieſe Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, ſind diejenigen, die der Dichter in der Handlung ſelbſt, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Menſch, den wir in gewiſſen Geſinnungen, oder in einem gewiſſen Vorhaben begriffen ſehen, ſich ändert, ohne daß wir den geringſten Grund dafür entdeken, ſo werden wir verdrießlich. Darum müſſen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menſchen von dem Künſtler uns ſo vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entſteht. Je genauer alles zuſammenhängt und gleichſam in einander geſchlungen iſt, je beſſer ſind wir damit zufrieden.

Dazu gehören von Seite des Künſtlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren Zuſammenhang der Dinge geht, und die Sorgfalt wol zu unterſuchen, ob man auch alles, was man hat ſagen, oder vorſtellen wollen, würklich geſagt

†) Man ſehe unter andern in dieſes großen Mannes fürtrefflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134, und das 164 Capitel, in welchem letzten er Verſuche vorſchlägt, wodurch man unmittelbar praktiſche Regeln abnehmen konnte.

*) Philoſtr. Icones. L. I. Piſcatores.

*) S. Aufzug.

geſagt und vorgeſtellt habe. Denn gar ofte entſtehen in dem Werk des Künſtlers Lüken, wo in ſeinen Gedanken keine geweſen ſind; nur weil er nicht ſorgfältig genug geweſen iſt, zu überlegen, ob er auch würklich alles geſagt hat, was er geſagt zu haben ſich vorſtellt. Darum muß er ſich oft an die Stelle ſeines Leſers, oder Zuhörers ſetzen, und ſein Werk als ein ſolches beurtheilen. Dieſes iſt ein Theil der Ausarbeitung.

Lüke.

(Dichtkunſt)

In einem ganz beſondern Sinn bedeutet dieſes Wort das, was einige Neuern auch ſonſt durch das lateiniſche Wort hiatus ausdrüken, die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaaſſen, die aus der unmittelbaeen Folge zweyer Töne entſteht, wobey der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geſchieht, welches dem Wolklang entgegen ſeyn kann. Weil dieſes nicht ſelten bey dem Zuſammenſtoß der Vocalen geſchieht, ſo haben verſchiedene neuere Kunſtrichter dieſes, als eine dem Wolklang ſchädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verſchiedenes einwenden.

Es iſt wahr, daß das öftere Zuſammenſtoßen der Selbſtlauter die Rede ſchwer macht, zumal wenn beyde lang ſind. Daß aber die Griechen nicht ſo ängſtlich geweſen, ſie in ihren Verſen ganz zu vermeiden, iſt aus tauſend Verſen offenbar. Auch kann daran nicht gezweifelt werden, daß ſie ſolche Lüken bisweilen mit Fleiß geſucht haben, wie ſchon A. Gellius angemerkt hat. *) Er ſagt ausdrüklich, daß in der Stelle aus Virgils Gedichte vom Landbau

Talem dives àrat Capua & vicina Veſevo
Ora jugo:

das Wort Ora auch deswegen beſſer ſtehe, als Nola, welches der Dichter zuerſt ſoll geſetzt haben, weil das Zuſammenſtoßen des letzten Vocals im erſten Vers, und des erſten im zweyten, angenehm ſey. Nam vocalis in priore verſu extrema eademque in ſequenti prima canoro ſimul atque jucundo hiatu tractim ſonat. Er führt auch den bekannten Vers Homers: Δᾶαν ἄνω ὤθεσκε &c. an, um zu beweiſen, daß ſolche hiatus nicht von ohngefähr, ſondern aus Ueberlegung in die Verſe gekommen ſeyen. Dieſes allein iſt hinlänglich zu beweiſen, daß jene Regel eben nicht ängſtlich dürfe beobachtet werden.

Und denn iſt es vielleicht noch wichtiger, das Zuſammenſtoßen gewiſſer Mitlauter zu vermeiden, die eine weit merklichere Lüke geben. Ein N, das auf ein M folget, kann nicht ohne Mühe ausgeſprochen werden. Alſo begnüge man ſich dem Dichter überhaupt zu ſagen, er ſoll überall, ſo viel möglich, auf die Leichtigkeit der Ausſprache ſehen, ohne ihm zu genaue Regeln vorzuſchreiben.

Lydiſche Tonart.

(Muſik.)

Eine der Haupttonarten in der griechiſchen Muſik, die Plato aus ſeiner Republik verwieſen hat, weil ſie, ungeachtet ihres lebhaften Charakters, doch etwas weichliches hatte. Daß unſer heutiges F dur, wenn dieſer Ton völlig nach der Art der Kirchentonarten behandelt wird, würklich die lydiſche Tonart der Alten ſey, wie die Tradition anzuzeigen ſcheinet, läßt ſich vermuthen, weil er würklich dieſen Charakter hat.

*) Noct. L. VII. c. 20.

Lyriſch.

Digitized by Google

Lyriſch.
(Dichtkunſt.)

Die lyriſchen Gedichte haben dieſe Benennung von der *Lyra*, oder Leyer, unter deren begleitenden Klang ſie bey den älteſten Griechen abgeſungen wurden, wiewol doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht wurde. Der allgemeine Charakter dieſer Gattung wird alſo daher zu beſtimmen ſeyn, daß jedes lyriſche Gedicht zum Singen beſtimmt iſt. Es kann wol ſeyn, daß in den älteſten Zeiten auch die Epopöe von Muſik begleitet worden, ſo wie wir es auch mit Gewißheit von der Tragödie behaupten können. Deſſen ungeachtet iſt der Charakter des eigentlichen Geſanges vorzüglich auf die lyriſche Gattung anzuwenden, da die epiſchen und tragiſchen Gedichte mehr in dem Charakter des Recitatives, als des Geſanges gearbeitet ſind.

Um alſo dieſen allgemeinen Charakter des Lyriſchen zu entdeken, dürfen wir nur auf den Urſprung und die Natur des Geſanges zurük ſehen *) Er entſteht allemal aus der Fülle der Empfindung, und erfodert eine abwechſelnde rhythmiſche Bewegung, die der Natur der beſondern Empfindung, die ihn veranlaſſet, angemeſſen ſey. Niemand erzählt, oder lehret ſingend, wo nicht etwa die Aeuſſerung einer Leidenſchaft zufälliger Weiſe in dieſe Gattung fällt. Lyriſche Gedichte werden deswegen allemal von einer leidenſchaftlichen Laune hervorgebracht; wenigſtens iſt ſie darin herrſchend, der Verſtand, oder die Vorſtellungskraft aber ſind da nur zufällig.

Alſo iſt der Inhalt des lyriſchen Gedichts immer die Aeußerung einer Empfindung, oder die Uebung einer fröhlichen, oder zärtlichen, oder andächtigen, oder verdrießlichen Laune, an einem ihr angemeſſenen Gegenſtand. Aber dieſe Empfindung oder Laune äußert ſich da nicht beyläufig, nicht kalt, wie bey verſchiedenen andern Gelegenheiten; ſondern gefällt ſich ſelbſt, und ſetzet in ihrer vollen Aeußerung ihren Zwek. Denn eben deswegen bricht ſie in Geſang aus, damit ſie ſich ſelbſt deſto lebhafter und voller genießen möge. So ſinget der Fröhliche, um ſein Vergnügen durch dieſen Genuß zu verſtärken, und der Traurige klagt im Geſang, weil er an dieſer Traurigkeit Gefallen hat. Bey andern Gelegenheiten können dieſelben Empfindungen ſich in andern Abſichten äußern, die mit dem Geſang keine Verbindung haben. So läßt der Dichter in der Satyre und im Spottgedicht ſeine verdrießliche oder lachende Laune aus, nicht um ſich ſelbſt dadurch zu unterhalten; ſondern andre damit zu ſtrafen. Das lyriſche Gedicht hat, ſelbſt da, wo es die Rede an einen andern wendet, gar viel von der Natur des empfindungsvollen Selbſtgeſpräches. Darum iſt die Folge der lyriſchen Vorſtellungen nicht überlegt, nicht methodiſch; ſie hat vielmehr etwas ſeltſames, auch wol eigenſinniges; die Laune greift, ohne prüfende Wahl, auf das, was ſie nährt, wo ſie es findet. Wo andre Dichter aus Ueberlegung ſprechen, da ſpricht der lyriſche blos aus Empfindung. **Gravina** hat nach ſeiner unnachahmlichen Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyriſchen Gedichts angegeben. Die lyriſchen Gedichte, ſagt er, ſind Schilderungen beſonderer Leidenſchaften, Neigungen, Tugenden, Laſtern, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel, aus denen auf mancherley Weiſe die menſchliche Natur hervorleuchtet. †) In

*) S. Geſang.

†) I componimenti lirici ſono ritratti di particolari affetti, coſtumi, virtu, vizj, genj e fatti: overo ſono ſpecchj, da cui per varj rifleſſi traluce l'umana Natura. **Ragion poetica. L. I. c. 13.**

Digitized by Google

In der That lernt man das menſchliche Gemüth in ſeinen verborgenſten Winkeln daraus kennen. Dieſes iſt das Weſentliche von dem innern Charakter dieſer Gattung. Doch können wir auch noch zum innerlichen Charakter die Eigenſchaft hinzufügen, daß der lyriſche Ton durchaus empfindungsvoll ſey, und jede Vorſtellung entweder durch dieſen Ton, oder durch eine andre äſthetiſche Kraft müſſe erhöhet werden; damit durch das ganze Gedicht die Empfindung nirgend erlöſche. Nichts iſt langweiliger, als eine Ode, darin eine Menge zwar guter, aber in einem gemeinen Ton vorgetragener Gedanken vorkommt. Daß der beſonders leidenſchaftliche Ton bey dem lyriſchen Gedicht eine weſentliche Eigenſchaft ausmache, ſieht man am deutlichſten daraus, daß die ſchönſte Ode in einer wörtlichen Ueberſetzung, wo dieſer Ton fehlet, alle ihre Kraft völlig verliert.

Hieraus iſt auch die äußerliche Form des lyriſchen Gedichts entſtanden. Da lebhafte Empfindungen immer vorübergehend ſind, und folglich nicht ſehr lange dauern, ſo ſind die lyriſchen Gedichte nie von beträchtlicher Länge. Doch ſchiket ſich auch die völlige Kürze des Sinngedichtes nicht dafür; weil der Menſch natürlicher Weiſe bey der Empfindung, die ihm ſelbſt gefällt, ſich verweilet, um entweder ihren Gegenſtand von mehrern Seiten, oder in einer gewiſſen Ausführlichkeit zu betrachten; oder weil das ins Feuer geſetzte Gemüth ſich allemal mit ſeiner Empfindung ſelbſt eine Zeitlang beſchäfftiget, ehe es ſich wieder in Ruhe ſetzet.

Natürlicher Weiſe ſollte das lyriſche Gedicht wolklingender und zum Geſang mehr einladend ſeyn, als jede andre Art; auch periodiſch immer wiederkommende Abſchnitte, oder Strophen haben, die weder allzulang, und für das Ohr unfaßlich, noch allzukurz, und durch das zu ſchnelle Wiederkommen langweilig werden. So ſind auch in der That die meiſten lyriſchen Gedichte der Alten. Aber der eigentliche Hymnus der Griechen, der in Hexametern ohne Strophen iſt, geht davon ab. Auch iſt in der That die Empfindung darin von der ruhigern, mit ſtiller Bewundrung verbundenen, Art, für welche der Hexameter nicht unſchiklich iſt.

Dieſe Gattung der Gedichte darf in Anſehung der Wichtigkeit und des Nutzens keiner weichen. Hierüber verdienet das ganze Capitel des Gravina, aus dem ſo eben eine Stelle angeführt worden, geleſen zu werden; denn dieſer fürtreffliche Mann hat die lyriſche Dichtkunſt in ihrem wahren Geſichtspunkt betrachtet, und als ein Philoſoph und Kenner der Menſchen davon geurtheilet. Von der Wichtigkeit des Liedes iſt im Artikel deſſelben beſonders geſprochen worden, und im Artikel Ode, wird dieſe Art in Abſicht auf ihrem Nutzen beurtheilet. Hier merken wir nur überhaupt an, daß die lyriſche Dichtkunſt, die Gedanken, Geſinnungen und Empfindungen, welche wir in andern Dichtungsarten, in ihren Würkungen, und meiſtentheils nur überhaupt, und wie von weitem ſehen, in der Nähe, in ihren geheimeſten Wendungen, auf das lebhafteſte ſchildere, und daß wir ſie dadurch auf das deutlichſte in uns ſelbſt empfinden, ſo daß jede gute und heilſame Regung auf eine dauerhafte Weiſe dadurch erwekt werden kann.

Die Griechen hatten ungemein vielerley Arten des lyriſchen Gedichtes, deren jeder, ſowol in Anſehung des Inhalts, als der Form, ein genau ausgezeichneter Charakter vorgeſchrieben war. Doch können ſie in vier Hauptarten eingetheilt werden: den Hymnus, die Ode, das Lied und die Idylle; wenn man nicht noch die Elegie dazu rechnen will, deren Inhalt in der That lyriſch iſt. Aber jede

jede dieſer Hauptarten, hatte wieder ihre verſchiedene Unterarten, die wir aber, da die Sache für uns nicht wichtig genug iſt, nicht herzählen, ſondern den Leſer auf Voſſens Poetik und die im Artikel Lied angeführte Abhandlung des La Nauze verweiſen.

Lyriſche Versarten.

Vor noch nicht langer Zeit hatten die deutſchen lyriſchen Dichter ſehr eingeſchränkte Begriffe von den lyriſchen Versarten in ihrer Sprache. Faſt alles war durch das ganze Gedicht entweder in Jamben, oder Trochäen geſetzt; und die größte Mannichfaltigkeit ſuchte man darin, daß der iambiſche, oder trochäiſche Vers bald länger, bald kürzer gemacht wurde. Um das Jahr 1742 fiengen Pyra und Lange an, einige alte lateiniſche, oder vielmehr griechiſche Versarten in der deutſchen Sprache zu verſuchen: *) die Sache fand bald Beyfall, und nach ihnen hat das feine Ohr unſers Ramlers die erſten Verſuche zu größerer Vollkommenheit gebracht. Klopſtok und einige ſeiner Freunde, ſind nicht nur nachgefolget, ſondern der Sänger des Meſſias, der zuerſt dem deutſchen Ohr den wahren Hexameter hat hören laſſen, hat auch einen großen Reichthum fürtrefflicher lyriſcher Versarten, theils von den Griechen für unſre Sprache entlehnet, theils neu ausgedacht. Wer ſie will kennen lernen, hat nur die Sammlung ſeiner Oden in die Hand zu nehmen, wo die Versarten allezeit zu Anfang jeder Ode durch die gewöhnlichen Zeichen ausgedrükt ſind. Wir laſſen es dahin geſtellt ſeyn, ob nun würklich, wie der kühne Dichter irgendwo zu verſichern ſcheinet, *) unſre lyriſche Verſe vor den Griechiſchen ſelbſt einen Vorzug haben. Es iſt bereits angemerkt worden, daß zum eigentlichen Liede unſre alten lyriſchen Verſe ſich beſſer ſchiken, als die, aus mehrern Arten der Füße zuſammengeſetzten. Doch hievon wird an einem andern Orte umſtändlicher geſprochen werden. **)

*) In den freundſchaftlichen Liedern.

*) In der Ode der Bach.

**) S. Versart; Sylbenmaaß.

Digitized by Google

M.

Machtſpruch.
(Redende Künſte.)

Ein Saz, der ſich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch beſondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuverſichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewißheit bekommt. **Cicero** hat die in der Rede hervorſtechenden Gedanken **Lichter**, lumina Orationis, genennt; die Machtſprüche könnten **Blitze** fulgura Orationis genennt werden. Von dieſer Art iſt der Ausſpruch des Stoikers Hierokles: **die Wolluſt für den lezten Endzwek halten, iſt eine Lehre für H . . .** *) Dieſe wenigen Worte zeigen uns die Lehre der ausgearteten Epikuräer **) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falſchheit und Niederträchtigkeit anſchauend erkennen läßt. Von dieſer Art iſt auch das Wort des Philoſophen Bias: als einige nichtswürdige Kerle, mit denen er ſich auf der See befand, bey entſtandenem Sturm zu beten anfiengen, ruft er ihnen zu: **Schweigt ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da ſeyd.** ***)

Der Charakter der Machtſprüche beſteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruk verbunden. Sie bewürken ohne Veranſtaltung, Ueberzeugung und Bewundrung, und man fühlt ſich dabey ſo mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchſten und wichtigſten Schönheiten der Beredſamkeit und Dichtkunſt, weil ſie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrüke machen. Was man erſt durch langes Nachdenken würde erkennet, oder nach langem Beſtreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plözlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie ſind als koſtbare Juweelen anzuſehen, ſowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchſt ſchäzbar.

Man ſieht wol ein, daß nur die größten Geiſter fähig ſind, ſolche Machtſprüche zu thun; Köpfe denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigſten ſittlichen Wahrheiten in der höchſten Klarheit ſo geläufig worden, daß ſie dieſelben mit dem volleſten Nachdruk auf die einfacheſte und kürzeſte Art ſagen können; Seelen die durch lange Uebung ihrer ſittlichen Kräfte, ſie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern ſtarke Anſtrengung koſtete.

Wenn der Redner ein Mann von Anſehen iſt für deſſen Denkungsart wir zum voraus eingenommen ſind, ſo hat ein Machtſpruch, deſſen Wahrheit wir nicht einſehen, in ſeinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker ſelbſt unterſtehen ſich kaum an den Ausſprüchen, die große Männer mit völlig zuverſichtlichem und entſcheidendem Ton vortragen, zu zweifeln; aber für andre, ſelber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Anſehens, ſie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein ſolcher Mann darf nur, um alle ſei-

*) Ἡδονη τέλος πορνης δογμα. S. Aul. Gell. Noct. L. IX. c. 5.

**) Der Ausgearteten; denn Epicur war ein wahrer Philoſoph, der ſo niedrig nicht dachte, wie ſeine ſpätern Nachfolger, die den wahren Geiſt ſeiner Lehre nicht zu faſſen vermochten.

***) Diog. Laert.

ne

ne Zuhörer von einer gewiſſen Claſſe plötzlich gegen eine Meynung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa ſo anfienge: **Es hat Narren gegeben, die dieſes, oder das geglaubt haben**; ſo kann ſicher ſeyn, daß der größte Theil ſeiner Zuhörer ſich nun nicht getraut, dieſe Sache zu glauben. Solche Machtſprüche gehören unter die Kunſtgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden ſie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner ſelbſt ein Mann von zweifelhaftem Anſehen iſt, nur lächerlich. Darum ſollen junge Redner und Schriftſteller, deren Anſehen noch nicht feſte geſetzt iſt, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, ſich ſolcher Machtſprüche, wodurch ſie wegen ihres geringen Anſehens mehr verderben, als gut machen würden, ſich ſorgfältig enthalten.

Mahlerey. Mahlerkunſt.

Dieſe ſo durchgehends gefallende und angenehme Kunſt ſcheinet auf den erſten Blik blos für die Beluſtigung des Auges und für ſanftes Ergötzen zu arbeiten; aber eine überlegtere Betrachtung zeiget ſie uns in höherer Würde. Wahrſcheinlich iſt ſie in ihrer erſten Jugend, wie die andern ſchönen Künſte, eine bloße Beluſtigerin geweſen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit: noch halb wilde Völker werden davon gerührt, ſammeln die ſchönſten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu ſchmüken, die lebhafteſten bunten Muſcheln, und die glänzendſten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben mit Zeichnung verbunden, ein noch mannichfaltigeres Ergötzen verurſachen; denn der Wachsthum der Kenntniſſe und des Geſchmaks iſt unbegreiflich langſam. Aber erſt nachdem man dieſes gemerkt hatte, wurde der erſte Keim der Mahlerey gebildet, die in ihrer urſprünglichen Natur nichts anders iſt, als eine Nachahmung ſichtbarer Gegenſtände auf flachem Grund, vermittelſt Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird dieſe Nachahmung in den erſten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Beluſtigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenſtänden ſich mehr vorſtellt, als die Sinnen würklich empfinden. Aber ſchon bey dieſer eingeſchränkten Abſicht hatte die Mahlerey ein edles und weites Feld zur Uebung vor ſich: edel, weil ſie die allweiſe und allwolthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannichfaltigkeit des Angenehmen dieſer Art unermeßlich iſt. Noch itzt, da die Kunſt durch manches Jahrhundert und durch die Anſtrengung der größten Genien in ihren Kräften und Abſichten erhöhet worden, iſt ſie auch in ihrem eingeſchränkteren Weſen allein betrachtet, eine Kunſt, die mit Ehren neben der Poeſie und Muſik ſtehen kann.

Alles was die ſo mannichfaltigen und zum Theil ſo reichen Scenen der lebloſen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch ſo manchen Reiz, vortheilhaftes in uns würken, kann auch dieſe vornehmſte Nachahmerin derſelben ausrichten. Sie befördert in empfindſamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügen zu fühlen, die der Menſch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch ſeine Gemüthsart; ſie macht, daß der Saamen des Geſchmaks an Uebereinſtimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibet ihn allmählig bis

bis zur Stärke einer erwachſenen Pflanze; ſogar die erſten Keime des ſittlichen Gefühls werden durch ſie ausgetrieben. *) Wer wird nicht geſtehen, daß die Kunſt alle reizenden Scenen der ſichtbaren Natur uns in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunſt von ſchätzbarem Werth ſey? **)

Aber die Mahlerey hat noch etwas grösſeres in ihrer Natur, als dieſes iſt: durch Philoſophie geleitet, hat ſie einen höheren Flug genommen. Sie hat gelernt den Menſchen nicht blos zu ergötzen, ſondern ihn auch zu unterrichten, ſein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilſamer Empfindungen lebhaft in ſeinem Gemüthe zu erweken; das Feuer der Tugend in ihm anzuflammen, und die Schreknisſe des Laſters ihm zur Warnung empfinden zu laſſen. Ariſtoteles hat ſchon angemerkt, ***) daß es Gemählde gebe, die eben ſo kräftig ſind einen laſterhaften Menſchen in ſich gehen zu machen, als die moraliſchen Lehren des Weltweiſen, und **Gregorius von Nazianz** erwähnet in einem ſeiner Gedichte eines würklichen Beyſpieles hievon. Eine höchſt wunderbare Würkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menſchliche Genie in ſeiner höchſten Kraft nicht würde erfunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerſt aufgelößt hätte. Sie iſt es, die uns denkende, innerlich und unſichtbar handelnde, nach Gutem und Böſen ſtrebende, Vergnügen und Schmerzen fühlende Weſen, ſichtbar gemacht hat. Denn der menſchliche Körper iſt nach ſeiner äußern Geſtalt im Grunde nichts anders, als ſeine ſichtbare Seele mit allen ihren Eigenſchaften. *) Sanft und liebenswürdig iſt eine wolgeſchaffene weibliche Seele, ſtark, unternehmend und verſtändig die männliche; beydes zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böſe Eigenſchaft in der Seele, die wir nicht durch Geſtalt und Farbe des Körpers fühlten. Alſo kann der Mahler ſo gut die höhere, unſichtbare, ſittliche Welt, als die gröbere, körperliche mahlen.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredſamkeit und Dichtkunſt thun; denn die Mahlerey läßt uns nur den Geiſt, nur das Kräftigſte und Fühlbareſte davon ſehen; aber mit deſto mehr Nachdruk. Der liebenswürdige Blik eines ſanften, der wilde Blik eines zornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zuſtand der Seele, die durch dieſe Blike ſich zeigen, in der lebhaften Ode leſen würden. Dieſes fühlt jeder Menſch. Ein Blindgeborner wird gewiß nie ſo ſchnell die Würkung der Liebe aus den Reden der liebenswürdigſten Schönen empfinden, als der Sehende, der taub wäre; auch wird die ſtärkſte Drohung durch Worte, nie ſo ſchnell noch ſo lebhaft in das Herz dringen, als ein grimmiger Blik des Auges von einem drohenden Geſichte. Und eben dieſes läßt ſich von jeder Empfindung behaupten. Was alſo die Mahlerey in den Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt an Ausdähnung gegen die redenden Künſte verlieret, das gewinnt ſie an Kraft, die die Kraft der Rede weit übertrifft. Der Muſik ſteht ſie an Lebhaftigkeit der Würkungen nach, **) aber unendlich

*) S. **Künſte**, nicht weit vom Anfange des Artikels S. 56.

) Man ſehe auch den Artikel **Landſchaft.

***) Polit. L. V.

*) S. **Schönheit**.

) S. **Künſte gegen das Ende des Artikels.

endlich übertrifft ſie dieſelbe an Ausdähnung ihrer Vorſtellungen.

Dieſe Betrachtung über die Natur und die Kräfte der Mahlerey, leitet uns natürlich auf Erwegung der Anwendung, die man davon machen kann, wenn kluge Ueberlegung das Genie des Künſtlers leitet. Es wäre ſehr zu bedauern, wenn eine ſo reizende und zugleich mit ſo lebhafter moraliſcher Kraft reichlich verſehene Kunſt nicht in dem ganzen Umfang ihrer Würkung angewendet würde.

Zuerſt dienet ſie alſo, wie bereits angezeiget worden, die mannichfaltigen Scenen der lebloſen Natur vorzuſtellen, die in mehrern Abſichten unſre ganze Aufmerkſamkeit verdienet. Dieſes iſt vorzüglich das Geſchäfft des Landſchaftmahlers. Von der Mannichfaltigkeit und dem Nutzen ſeiner Arbeit haben wir in einem beſondern Artikel ausführlich geſprochen. *)

Auch die durch den Fleiß der Menſchen verſchönerte Natur iſt hier nicht zu vergeſſen. Landſchaften mit Ausſichten auf ſchöne Gebäude, auch wol bloße Proſpekte, da die Gebäude die Hauptſache ausmachen. Wir haben ſchon anderswo erinnert, daß die Werke der Baukunſt eben den vortheilhaften Einfluß auf uns haben können, den die Schönheit der lebloſen Natur hat. **) Wer kann die Werke eines Canaletto in Dreßden ſehen, ohne beynahe alle die ſanften Rührungen dabey zu fühlen, die uns die Ausſichten auf die Natur empfinden laſſen?

Selbſt die einzelen kleineren Kunſtwerke der Natur, die Blumen, in ihren ſo unendlich mannichfaltigen und immer ergötzenden Geſtalten, und in dem lieblichen Glanz, oder in dem Reichthum ihrer Farben, ſind ein nicht unſchätzbarer Gegenſtand des Geſchmaks, der allemal dabey gewinnet. Da es nicht möglich iſt, ohne beträchtlichen Aufwand, der ſelbſt das Vermögen der meiſten Reichen überſteiget, dieſen angenehmen Theil der irrdiſchen Schöpfung aus allen Gegenden des Erdbodens zu ſammlen, und in Natur zu beſitzen; ſo muß die Kunſt des Mahlers darin uns zu Hülfe kommen, und dieſe Gattung des Reichthums der Natur uns genießen laſſen.

*) S. Landſchaft.

**) S. Baukunſt.

Dieſe Anmerkungen ſind ohne Einſchränkung auch auf die Schönheiten der Natur im Thierreich anzuwenden, und um ſo viel mehr, da dieſe ſchon von einer etwas höhern Art ſind, weil ſie Bewegung, Leben und Empfindung haben; weil ſich bey dem beträchtlichſten Theile derſelben bereits ein innerer ſittlicher Charakter in der äußern Form zeiget. Man muß gar ſehr der feinern Empfindungen beraubet ſeyn, wenn man auf dieſen merkwürdigen Theil der Schöpfung ohne lebhaftes Intreſſe ſehen kann; wenn man nicht mannichfaltige, ſowol ergötzende, als ſonſt ſehr vortheilhafte Rührungen dabey empfindet. Darum ſoll die Kunſt des Mahlers uns auch zur genauen Betrachtung dieſer Gegenſtände loken.

Es ließe ſich behaupten, daß alle Arten der bis hieher erwähnten Vorſtellungen in gewiſſem Sinne noch unentbehrlicher ſeyen, als Gemählde von hiſtoriſch ſittlichem Inhalt. Dieſes Paradoxum anzunehmen, darf man nur bedenken, daß der Mangel der letztern auf andre Weiſe, nämlich durch das Schauſpiel kann erſetzt werden, da er in Abſicht auf jene Gegenſtände durch nichts zu erſetzen iſt. Wenn es alſo nützlich iſt, wie daran nicht kann gezweifelt werden, daß der Menſch von dem mannichfaltigen Reichthum der Natur ſo viel kenne, als möglich iſt, ſo muß die

Digitized by Google

Mahlerey zu dieſem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

Sie kann auf gar verſchiedene Arten uns die Schätze der Natur vorlegen Die den wenigſten Aufwand erfodert, iſt die, welche erſt ſeit einigen Jahren mit dem gehörigen Eifer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Penſels und des Grabſtichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl ſehr ſchätzbarer Werke, darin auf dieſe Art das Merkwürdigſte aus dem Pflanzen- und Thierreich vorgeſtellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landſchaften zu machen. *) Ich wünſchte ſehr, daß ein Künſtler in Dreßden auf eben dieſe Weiſe den anſehnlichen Vorrath der vorhererwähnten Proſpekte des Canaletto herausgäbe Dieſes würde für Künſtler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt iſt, der kann durch den Mahler ſeine Zimmer mit den mannichfaltigen Schönheiten der Natur auszieren laſſen. Wie viel beſſer würde nicht dieſes ſeyn, als der itzt ſo durchgehends in den Palläſten der Großen herrſchende Geſchmak durch goldene blos durch eine wilde phantaſtiſche Zeichnung ſonderbare Zierrathen das Auge zu reizen? Und was ſieht es denn endlich, nachdem man es mit ſo viel Aufwand gleichſam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den weſentlichen Charakter des itzt herrſchenden Geſchmaks ausmachen. Wenn ich mir vorſtelle, durch was für eine Mannichfaltigkeit der bewundrungswürdigſten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläuftiger Palläſte könnten ausgeſchmükt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzierungen betrachte, ſo erweket dieſes in meiner Phantaſie das Bild irgend einer barbariſchen Königin Indiens, die ſich ungemein geziert glaubt, wenn Naſe, Ohren, und Stirne mit ſtrozenden, aber ſehr übel angebrachten Juwelen behangen ſind.

Bey dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die lebloſe Natur ſchildernde Mahlerey, ihre Kräfte zeigen könnte, iſt in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo ſie gebraucht werden kann: die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper beſtimmt iſt. Hier hat dieſes Fach der mahleriſchen Kunſt noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einſieht, daß durch das Kunſt- und Geſchmakreiche der Opern-Decorationen der Geſchmak des Volks erhöhet und verfeinert werden kann; der erkennet noch nicht allen Einfluß der ſchönen Künſte auf das menſchliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den gröſſern Städten Italiens in der Claſſe der gemeineſten Bürger oft mehr wahrer Geſchmak angetroffen wird; als in manchem andern Land unter den vornehmſten. *)

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey geſagt wird, hat gar nicht die Meynung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen koſtbaren Veranſtaltungen glüklich ſeyn. Wir dringen blos darauf, daß dieſe, ſo wie andre Künſte, da ſie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberfluſſes ſind, und würklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, beſſer recht gebraucht und von wahrem und großem Geſchmak geleitet werden ſollten. Hat man einmal Mahler, und verſchwendet man Summen für ſie, ſo iſt es allerdings wichtig, daß man auch auf die beſte und edelſte Anwendung ihrer Kunſt denke.

Aber

*) Man ſehe in dem Artikel Landſchaft S. 116. die Anmerkung.

*) S. Oper.

Aber noch höher erhebt ſich die Mahlerey durch die Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt. Hier kann der Mahler mit dem epiſchen und dramatiſchen Dichter, mit dem Redner und dem Philoſophen um den Rang ſtreiten. Wir können die mahleriſchen Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt in zwey Hauptgattungen eintheilen. Die erſte ſtellt uns die ſittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt ſie in Handlung: jede iſt wieder entweder hiſtoriſch, oder allegoriſch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Alſo: gerade zum Zwek.

Die gemeineſte Art iſt hier das Portrait, und die meiſten Gemählde dieſer Art gehören zur erſten Claſſe, die die Natur in Ruhe vorſtellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in ſeinem Artikel *) ſagen werden, läßt ſich der Grad ſeiner Wichtigkeit beſtimmen. Alle Arten der würklich vorhandenen menſchlichen Charaktere können uns dadurch vorgeſtellt werden, und daraus allein erhellet ſchon ſeine Wichtigkeit. Der Phyſiognomiſte findet hier reichen Stoff, um ſeine Kenntniſſe zu erweitern.

Zunächſt an dieſer Art liegt das Ideal einzeler Menſchen, für welches wir anderswo den Namen des **Bildes** vorgeſchlagen haben. **) Aber es erfodert ſchon einen gröſſern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Würkung ſeyn. Es dienet zu Vorſtellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charakter. Indem es uns Menſchen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorſtellt, als wir ſie in der Natur zu ſehen gewohnt ſind; dienet es zu Erhebung des Gemüthes *) Hieher gehören endlich auch einzele allegoriſche Bilder, die Tugenden, Laſter, Eigenſchaften, ſittlich handelnder Weſen vorſtellen.

*) S. Portrait.

**) Artikel Hiſtorie S. 725.

Hierauf folget das Gemähld, welches wir die Moral nennen: **) es iſt mehr unterrichtend als rührend, und kann ſowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorſtellen, wie an ſeinem Orte gezeiget worden. Nach dieſer Gattung kommt die eigentliche Hiſtorie, davon beſonders umſtändlich gehandelt worden. ***) Hier wird die ſittliche Natur in voller Thätigkeit vorgeſtellt; die Abſicht der Hiſtorie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die ſchwerſte aller Gattungen, von welcher auch ſchon beſonders geſprochen worden. †)

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Mahlerey geſagt haben, die ſich mit der lebloſen Natur beſchäfftiget, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der ſittlichen Mahlerey zu ſagen iſt. Man ſieht überhaupt, daß ſie auf unzählige Weiſe vortheilhaft auf den Verſtand und auf die Empfindungen würken könne. Da der Mahler alle guten oder ſchlimmen Eigenſchaften des ſittlichen Menſchen auch dem körperlichen Auge ſichtbar machen, und dadurch Charaktere, Beſtrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten, nachdrüklich vorſtellen kann; ſo darf er, um ſehr nützlich zu ſeyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorſtellungen ihrer Götter und Helden, zur Unterſtützung der Religion und des patriotiſchen

*) S. Statue.

**) S. Moral.

***) Artikel Hiſtorie.

†) S. Allegorie S. 45. f. f.

Digitized by Google

tiſchen Eifers ſehr dienlich ſeyen; und die römiſche Kirche, der gewiß Niemand eine höchſt feine Politik zur Unterſtützung ihrer Lehre und ihrer Hierarchie abſprechen wird, braucht die Gemählde ihrer Legenden mit großem Vortheil. Auch bey dem gemeineſten Volke findet man ſie, wiewol in höchſt elender Geſtalt, was die Kunſt betrifft, und meiſtens von kindiſch abergläubiſchem Geiſte, nach dem Inhalt: und doch ſind ſie auch in dieſer Verdorbenheit nicht ohne Würkung. Daraus läßt ſich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anſtatt dummer Anachoretten, oder pöbelhaft abergläubiſcher Heiligen, ſolche Perſonen vorgeſtellt würden, die eine Zierde der Menſchlichkeit geweſen; wenn anſtatt kindiſcher Hiſtorien, die ihren Werth blos von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgeſtellt würden, wodurch die menſchliche Natur ſich in ihrer wahren Größe zeiget; oder auch nur ſolche, wo man den Menſchen in ſeiner eigentlichen wahren Geſtalt, von aller Verſtellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entſtandenen Verunzierungen befreyt erbliken würde? Selbſt das blos reine, wahre hiſtoriſche, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verſchiedener Völker und Stände unter den Menſchen abbildet, kann ſchon ſeinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum ſollte man nicht nur die Mahler ermuntern, dergleichen nützliche Gemählde aus der ſittlichen Welt mit der beſten Wahl und dem beſten Geſchmak zu verfertigen, ſondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derſelben ſo viel als möglich iſt zu erleichtern. Da aber das, was wir dieſes Punkts halber bey Gelegenheit der Vorſtellungen aus der lebloſen Natur geſagt haben, ſich leicht auch hierauf anwenden läßt; ſo wäre es überflüßig, hier umſtändlicher zu ſeyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigſtens freye Staat, in dem die ſchönen Künſte einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder **Porticos** haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der **Porticus**, der **Pöcile** genennt würde? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieſer Männer zur Nacheiferung auf das Vollkommenſte gemahlt ſeyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt ſeyn, die jenen Eindrüken noch mehr Nachdruk gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich hier in der Schweitz etwas geſehen zu haben, das hier einſchlägt. In Lucern iſt eine lange Brüke, welche von dem größern Theile der Stadt in den kleinern führet, und, weil ſie mit einem Dache bedekt iſt, eine offene Gallerie vorſtellet. In einer mäßigen Höhe iſt immer zwiſchen zwey gegenüberſtehenden, das Dach unterſtützenden Pfeilern, ein Gemählde, deſſen Inhalt ſich auf die Geſchichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine anſehnliche Familie in der Stadt iſt, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rolen, auf dieſen Gemählden erblikte.

Nach dieſen Betrachtungen über die verſchiedenen Gegenſtände, und Anwendungen der Kunſt des Mahlers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu ſeinem Zwek komme, oder was er zu thun habe, um ein lobenswerthes Gemählde zu verfertigen. Man ſieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute **Wahl**, oder **Erfindung** ſeines Stofs; 2. auf eine geſchikte **Anordnung** deſſelben; 3. auf richtige **Zeichnung**; und 4. auf ein gutes **Colorit**, mit Inbegriff aller guten Eigenſchaften, die von der Farbengebung herkommen. Dieſes ſind gerade die vier

Digitized by Google

Punkte, die der Herr von Hagedorn in der Ordnung, wie ſie hier ſtehen, in ſeinem fürtrefflichen Werk über die Mahlerey, ſehr umſtändlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jeden Punkt, und manchen Unterabtheilungen derſelben eigene Artikel gewiedmet. Alſo bleibet hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemähldes überhaupt von dieſen vier Punkten abhänge. Das in ſeiner Art vollkommene Gemählde muß einen dem Geiſt oder Herzen intereſſanten Gegenſtand ſo vorſtellen, daß er nach Maaßgebung ſeiner Art, die beſtmögliche Würkung thue. Dieſes geſchieht, wenn das Auge zu der genauen Betrachtung des Gemähldes angeloket wird; wenn es das Ganze gehörig überſehen und ſeine Art genau erkennen kann; wenn dieſes Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruk auf den Geiſt, oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verſtärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geſchikte Erfindung kann das Ganze nicht intereſſant ſeyn. Ich beſinne mich irgendwo ein Stük geſehen zu haben, darin nichts, als der geſchundene und aufgeſchnittene Rumpf eines geſchlachteten Ochſen, aber mit ſo wunderbarer Kunſt vorgeſtellt war, daß man nicht ohne Wahrſcheinlichkeit den Rubens für den Urheber deſſelben hielte. Warum ſoll man doch ein ſolches Stük mit dem Namen eines Gemähldes beehren? Wenigſtens wird doch Niemand ſagen dürfen, daß es ein Werk des Geſchmaks ſey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der Mahler es als ein Studium für das Colorit in ſeiner Werkſtatt habe, ſo wie man bey allen, die die zeichnenden Künſte üben, Bruchſtüke von Statüen, Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hangen ſieht.

Von den verſchiedenen Gattungen des intereſſanten mahleriſchen Stoffes iſt bereits hinlänglich geſprochen worden. Auch iſt anderswo angemerkt,*) was der Mahler, ſo wie jeder anderer Künſtler wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber beſonders, als ein Mahler wählen, und dabey vorausſehen, ob der Gegenſtand fähig iſt, wie es die beſonderen Bedürfniſſe ſeiner Kunſt erfodern, behandelt zu werden; ob er z. B ſich ſo anordnen laſſe, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das ſich dem Auge gefällig darſtellt, könne überſehen werden; ob alles, was dazu gehört, ſo wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Auge immer gereizt und der Geiſt immer befriediget werde. Es können ſowol in der lebloſen Natur, als in den Handlungen der Menſchen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter ſehr vortheilhaft brauchen könnte, die ſich aber für den Mahler gar nicht ſchiken; weil er alles aus einem einzigen Geſichtspunkt überſehen muß, und in Handlungen nur einen einzigen Augenblik vorſtellen kann. Alſo gehören zur Wahl nicht nur Geſchmak und Verſtand, ſondern Einſichten in das Beſondere der Kunſt. Wie bisweilen die fürtrefflichſte Ode für die Muſik ein ſchlechter Stoff ſeyn kann, weil ſie ſchlechterdings nicht nach den Regeln dieſer Kunſt kann behandelt werden; ſo geht es auch hier.

Durch die geſchikte Anordnung wird das Gemähld nicht nur zu einem vollſtändigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgeſonderten Gegenſtand, den man an ſich, und ohne etwas anderes dabey zu haben, völlig faſſen und betrachten

*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

ten kann: *) ſondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form; eine Klarheit, die ihn faßlich macht, und eine Geſtalt, die das, was ſein Weſen beſtimmt, von dem Zufälligen ohne Mühe unterſcheiden läßt.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenſtand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewürkt, was ſie würken ſoll. Durch ſie kommt alſo der Geiſt und die vornehmſte Kraft in das Gemählde. Denn hauptſächlich würken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantaſie geſchaffenen körperlichen Gegenſtände, durch ihre Form. Auch kommt hauptſächlich von der Zeichnung die wunderbare Würkung, daß wir auf einem flachen Grund einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre, als ſehr entfernt erbliken. Daß die gröſte Kraft des Gemähldes von der Zeichnung abhange, wird an ſeinem Orte umſtändlich gezeiget werden. **) Die Phantaſie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferſtiche fehlen, als ſie im Stand iſt, die Zeichnung, wo ſie im Gemählde fehlet, zu ergänzen. Selbſt die Landſchaft kann blos durch Zeichnung von der höchſten Richtigkeit, ſo wahr und ſo natürlich geſchildert werden, daß wir eine würkliche Ausſicht in der Natur zu ſehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

Endlich giebt das Colorit, in ſeinem ganzen Umfange genommen, dem Gemählde die lezte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung angefangene Täuſchung des Auges, das nunmehr das Gemählde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That iſt, ſondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein würkliches Land, und lebende Menſchen vor ſich zu ſehen glaubt. Durch die liebliche Harmonie der Farben aber wird das Auge auf das Angenehmſte gerühret, daß es ſich mit Luſt mit Betrachtung des Gegenſtandes beſchäfftiget.

Dieſes ſind alſo die Talente und Künſte, wodurch das Gemählde zu einem vielwürkenden Werk des Geſchmaks gemacht wird. Nun bleibet uns zur vollſtändigen Beſchreibung dieſer ſchönen Kunſt noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Mahler den gemählten Gegenſtand vermittelſt der vier beſchriebenen Arbeiten im Gemählde zur Würklichkeit bringet. Denn es iſt auf gar vielerley Weiſe möglich, denſelben Gegenſtand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmſte gehalten; wir haben ihr Verfahren beſonders beſchrieben. *) Nach dieſem kommen die verſchiedenen Arten mit Waſſerfarben zu mahlen, vornehmlich in Betrachtung **), mit denen man entweder auf friſchem Mörtel, womit die Mauern bekleidet werden, ***) oder auf trokene Mauern; auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine beſondere Art ganz kleine Gemählde mit Waſſerfarben zu mahlen, wird Miniatur genennt. †) Eine dritte Art iſt die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der Encauſtiſchen Mahlerey gegeben. ††) Die vierte bedienet ſich trokener Farben, und iſt unter dem Namen Paſtel †††) bekannt. Die fünfte braucht Farben von feinem zerriebenen Glas, auf einem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn

*) S. Ganz.

**) S. Zeichnung.

*) S. Oelfarbmahler.

**) S. Waſſerfarben.

***) S. Fresko.

†) S. Miniatur.

††) S. Encauſtiſch.

†††) S. Paſtel.

Digitized by Google

wenn das Gemählde fertig iſt, ſo wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dieſes iſt die **Schmelzmahlerey**, *) oder das **Emailliren**. Die ſechste Art iſt das **Moſaiſche**, oder **Muſaiſche**, **) nach welcher durch Nebeneinanderſetzung unzähliger kleiner Stüke von gefärbtem Glas, das Gemähld herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die **Glasmahlerey**, ***) die auf die Fenſter, vornehmlich der Kirchen, angebracht wurde, ſehr gewöhnlich, iſt aber gegenwärtig beynahe völlig abgekommen. Zu allen dieſen Arten kann man die hinzuſetzen, da vermittelſt gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten, oder andere Gewandſtoffen eingeſtikt, oder eingewürkt werden, worunter die ſo genannten **Challiots**, wo das Gemähld in eine Art **Sammet** eingewürkt iſt, wie auch die ſo genannten **Haute**- und **Baſſes-Liſſes** die Merkwürdigſten ſind. Dieſe ſo vielfältigen Arten zu mahlen beweiſen, wie herrſchend der Geſchmak an der Mahlerey zu allen Zeiten geweſen, da man ſo mannichfaltige Mittel ausgedacht hat, ſie auf alle mögliche Weiſe überall anzubringen.

Von dem Urſprunge dieſer Kunſt läßt ſich, wie von den erſten Anfängen der andern ſchönen Künſte nichts gewiſſes ſagen. Die Mahlerey ſcheinet nicht ſo unmittelbar von leidenſchaftlichen Empfindungen entſtanden zu ſeyn, als die Muſik, der Tanz und die Dichtkunſt; doch hat ſie ebenfalls einen allen Menſchen gemeinen und angebornen Trieb, die Neigung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Anſehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte ſchon Ueberlegung zu dieſem Hang zur Verſchönerung hinzukommen. Es iſt alſo nicht zu vermuthen, daß die Mahlerey, ſo wie Muſik und Dichtkunſt, ſchon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen ſey. Zeichnung ſcheinet aus dem Schnitzen der Bilder entſtanden zu ſeyn. Da ſich die Menſchen überall gleichen, und wir noch itzt ſehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Becher, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthſchaften, mit Schnitzwerk verzieren, ſo mag es auch ehedem geweſen ſeyn. Daher mag der noch ſehr rohe Menſch auf den Einfall gekommen ſeyn, auch auf die hölzernen Wände ſeiner Hütte Figuren einzuſchneiden. Wie aus dieſem, bey zunehmendem Nachdenken über die Verſchönerung der Dinge die verſchiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entſtanden ſeyen, läßt ſich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, iſt leicht zu erklären. Die Menſchen haben ein natürliches Wolgefallen an ſchönen Farben, und ſuchen beym erſten Aufkeimen des Geſchmaks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen ſchöne Farben zu geben. Die Säfte verſchiedener Pflanzen boten ſich zuerſt dazu dar, und es war ganz natürlich, dieſe beyden Arten der Verſchönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf dieſe Weiſe kann man auf die Spuhr kommen, wie der erſte Keim der Mahlerey entſtanden iſt. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunſt eine etwas ausgebildete Geſtalt bekam. Von den blos groben Umriſſen und dem Ausſtreichen durchaus gleich heller Farben, bis auf die Vollſtändigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung; bis auf die ſehr feine Entdekung, daß durch genaue Abſtufung

*) S. Schmelzmahlerey.

**) S. Moſaiſch.

***) S. Glasmahlerey.

von Licht und Schatten, auch die Rundung der Körper, durch die Mittelfarben endlich ihr ganzes Anſehen könne nachgeahmt werden, war ein ſehr langer und ſchwerer Weg zurük zu legen. Ein nicht minder langer nur vom Genie zu entdekender Weg war auch nöthig, der angefangenen Kunſt einzele ſichtbare Gegenſtände nachzuahmen, nach und nach die Veredlung und Erhöhung zu geben, wodurch ſie zu einem ſo vollkommenen Mittel worden iſt, ſo mannichfaltig ergötzende, den Geſchmak und die Empfindung erhöhende Vorſtellungen, dem Auge darzuſtellen.

Wenn wir den Griechen glauben, ſo iſt von allen dieſen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; ſie nennen den, der zuerſt verſucht hat, Umriſſe zu zeichnen; den, der zuerſt erfunden hat, Farben zu miſchen; den, der zuerſt mehrere Farben zu einem Gemählde gebraucht, der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verſchiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrükt hat, und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorhergehenden angemerkt, *) wie wenig dieſem Vorgeben zu trauen, und wie zuverläßig falſch das meiſte davon ſey.

Wahrſcheinlich iſt es, daß die erſten Gemählde, die einigermaßen dieſen Namen verdienen, nicht Werke des Penſels, ſondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zuſammengeſezte Werke geweſen, und daß von geſtikten, gewürkten oder moſaiſchen Mahlereyen, die andern Arten der Gemählde entſtanden ſeyen. *) Die Babylonier aber haben unſtreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapeten gehabt, in welcher Arbeit ſie vor andern Völkern berühmt waren. *) Und die Griechen können nicht in Abrede ſeyn, daß nicht die Phrygier ehe als ſie geſtikt haben. **)

Darum bleibet aber dieſem geiſtreichen an Genie und Geſchmak alle Nationen übertreffendem Volke, noch genug Verdienſt um die Mahlerey übrig. Denn unſtreitig haben alle Theile derſelben, ſowol was das Mechaniſche der Ausführung, als was den Geſchmak, den Geiſt und die Anwendung der Kunſt betrifft, von den Griechen die höchſte Vollkommenheit bekommen, und ſie ſind hierin die Lehrmeiſter aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muſter aller ſpäten Werke der Mahlerey geworden.

Gar frühe, und vor Homers Zeiten, ſcheinet die Mahlerey wenigſtens unter den griechiſchen Colonien in Aſien eine ziemlich reife Geſtalt erlangt zu haben, da man ſchon damals hat unternehmen können, Gemählde von hiſtoriſchem Inhalt auf Gewänder zu ſtiken, wie wir von dieſem Vater der griechiſchen Dichtkunſt lernen: und ſchon von der Zeit des erſten perſiſchen Krieges iſt ſie ſo weit gebracht geweſen, daß große hiſtoriſche Gemählde etwas gemeines und gangbares müſſen geweſen ſeyn, da die Athenienſer ſchon nach einer alten Gewohnheit in dem Portikus, der Pöcile genannt wurde, die marathoniſche Schlacht haben abmahlen laſſen. Aber es wäre hier zu weitläuftig, dem allmähligen Wachsthum der Kunſt, ſo weit es ſich thun läßt, nachzuſpühren. Wer Luſt hat dieſes zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Mahlerey der Alten die meiſten Quellen, woraus Nachrichten zu ſchöpfen ſind, kennen lernen; Plinius aber, und von

*) S. Künſte.

**) S. Moſaiſch.

*) Colores diverſos picturae intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

**) Plin. L. VIII. c. 49.

Digitized by Google

von unſern einheimiſchen Kunſtgeſchichtſchreibern **Winkelmann**, werden ihm verſchiedene merkwürdige Epochen der Kunſt an die Hand geben. Auch wird er ſowol aus dieſen Schriftſtellern, als aus den in Kupfer geſtochenen Gemählden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer **Turnbull**, *) aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat ſtechen laſſen, und endlich aus denen, die im alten Herkulanum entdekt worden und aus der Sammlung, die der Graf **Caylus** mit Farben illuminirt herausgegeben hat, **) erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunſt gebracht haben.

Man muß ihnen die höchſte Richtigkeit und den vollkommenſten Ausdruk der Zeichnung zugeſtehen; Theile, in denen die neuern Mahler den alten nie gleich gekommen ſind. Aber in Anſehung der Anordnung und Gruppirung, beſonders in der perſpektiviſchen Zeichnung glaubet man durchgehends, und wie es ſcheinet, nicht ohne Grund, daß unſre Künſtler die alten übertreffen. In der That iſt in dem, was uns von alten Gemählden übrig geblieben iſt, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Anſehung dieſes Theiles, verräth. Man ſollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerkſamkeit nicht ſowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemähldes gut in das Auge faſſe, als darauf, daß jede einzele Figur redend ſey. Gar oft ſind die Figuren auf einer Linie neben einander geſtellt; aber faſt allemal merket man ohne großes Forſchen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, ſondern meiſtentheils mit Waſſerfarben mahlten, ſo waren ihre Farben lebhafter und heller, als ſie itzt in der Oelmahlerey ſind. Daher konnten freylich ihre Gemählde die vollkommene Täuſchung, die aus der genaueſten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der völligſten Harmonie, dem verfloſſenen und geſchmolzenen der Oelfarben entſtehet, nicht haben. Man hat einige Mühe, ſich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des ſogenannten Helldunkeln, das in den Gemählden der Alten iſt, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft geweſen, läßt ſich daraus ſchlieſſen, daß viele Gemählde etliche Jahrhunderte, nach dem ſie verfertiget worden, noch die Bewundrung der Römer geweſen. Wiewol wir vom Cicero lernen, daß viele ausgeblaßt ſind. *) Vermuthlich haben ſie durch öfteres Uebermahlen, wie noch itzt geſchieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius ſagt, daß **Protagoras** das Gemählde vom Jalyſus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermahlt habe.

Alles zuſammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunſt der Mahlerey der Ausſchlag doch wol den Neuern günſtig ſeyn, ob ſie gleich in einem ſo ſehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung iſt, jene nicht erreichen.

In

*) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, iſt nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. Mead beſaß, und die ehedem dem Cardinal Maßimi gehört hatten. Dieſer ſoll ſie aus einer ältern Sammlung gemahlter Zeichnungen, die nach einiger Vermuthung dem Raphael gehört haben, und in der Bibliothek des Eſcurials aufbehalten worden, haben copiren laſſen.

**) Recueil des peintures antiques, à Paris 1757. fol.

*) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora ſunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? de Orat. III.

Digitized by Google

In Anſehung des Inhalts und der mannichfaltigen Anwendung der Kunſt, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von dem kleinern Spielen der Phantaſie, bis auf die höchſten hiſtoriſchen und allegoriſchen Gemählde, haben ſie eben ſo große Mannichfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unſre Künſtler. **Carrikaturen** und **Bürlesken**, die die Griechen **Gryllen** nannten, *) Blumen- Frucht- und Thierſtüke, Landſchaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Hiſtorien, Fabeln und Allegorien; alle dieſe Arten waren bey ihnen häufig im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als itzt geſchieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geſchieht; ſelbſt ihre Schiffe wurden mit Mahlerey verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encauſtiſche ſich ſchikte. Alſo beſaß Griechenland eine erſtaunliche Menge Mahlereyen, ſowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unſre itzige Stafeleygemählde, und auch ganz kleine, die man in der Taſche mit ſich herum trug.

In dem eigentlichen Griechenland ſcheinet die Kunſt erſt um die 90. Olimpias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn **Apollodorus**, der um dieſe Zeit gelebt hat, wird für den erſten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemählden Haltung gegeben: **) und Plinius ſagt ausdrüklich, daß zu ſeiner Zeit kein Gemählde eines ältern Meiſters der Kenner Auge auf ſich gezogen habe, welches auch Quintilian beſtätiget.***) Aber noch lange ſollen die griechiſchen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich ſind; *) Aber wir ſehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit, dieſe Verſchiedenheit der Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben. **)

Wie lange ſich die Kunſt auf der hohen Stufe, auf der ſie zu Alexanders Zeiten geſtanden, erhalten habe, läßt ſich nicht beſtimmen. Gewiß iſts, daß zu Cäſars Zeiten noch große Mahler geweſen, und es ſcheinet, daß **Timomachus**, der verſchiedenes für dieſen Diktator gemahlt hat, den beſten unter den alten Mahlern wenig nachgegeben habe.***) Und doch nennt **Plinius** die Mahlerey eine zu ſeiner Zeit dem Untergang nahe Kunſt. †)

Wie weit die alten **Hetrusker** die Kunſt des Mahlens getrieben haben, läßt ſich nicht ſagen. Aus den hetruskiſchen Geſchirren, die noch häufig gefunden werden, ſieht man, daß ſie gute Zeichner geweſen. Denn man findet da Figuren von ſchönen Verhältniſſen, einer ſehr guten und dabey nachdrüklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieſer Nation ſind wir in völliger Ungewißheit.

Unter den ſpätern Kaiſern kam die Mahlerey in Abnahme, und wurde ſo barbariſch, als die Sitten. Es blie-

*) S. Plin. L. XXXV. c. 10.

**) S. Plutarch. in der Abhandlung, ob die Athenienſer im Krieg, oder im Frieden größer geweſen.

***) Inſtit. Or. L. XII. c. 10.

*) S. Farbe.

**) Zeuxim Polygnotum et Timantam et eorum qui non ſunt uſi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta ſunt omnia.

***) Man ſehe hiervon Junium im Catalogo Pict.

†) Hactenus dictum ſit de dignitate artis morientis. L. XXXV. c. 5.

Digitized by Google

blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Conſtantinopel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunſt war gröſtentheils verſchwunden, und blieb viel Jahrhunderte durch in dem Zuſtand der Niedrigkeit. Merkwürdig iſt indeſſen, daß außer der Bildſchnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerſtund, wie die encauſtiſche Mahlerey, in den mittlern Zeiten ſelbſt bey den Pommerſchen Wenden angetroffen worden. *) Auch finde ich in der Beſchreibung der öffentlichen Gemählde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche moſaiſche Gemählde nach Cartons, welche aus Conſtantinopel gekommen, verfertiget worden. Ueberhaupt iſt anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der ſo genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geſchmak und das Hohe der Kunſt fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des XV Jahrhunderts wieder zu keimen anfieng. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die Welſchen Schriftſteller von Wiederauflebung der Mahlerey im XIII und XIV Jahrhundert geben. Denn Mahler, dergleichen ihr **Giotto** und **Cimbue** waren, hatte es auch ſeit dem Verfall der Kunſt in allen Jahrhunderten und in allen geſitteten Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die erſten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherſtellung der Kunſt anfängt, ſind **Leonhardo da Vinci** und **Michel Angelo**, auf die aber **Titian**, **Corregio** und **Raphael** bald folgten. Nur verdienet die Epoche der Erfindung der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden. **)

*) Nachricht hievon giebt der im Artikel Künſte in der Anmerkung. S. 67. angezogene Schriftſteller.

**) S. Oelfarben.

Sonderbar iſt es, daß die gröſten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherſtellung der Kunſt am Ende des XV und Anfange des XVI Jahrhunderts gelebt haben. Wie ſehr ſeitdem verſchiedene europäiſche Nationen gleichſam um die Wette ſich beeifert haben dieſe Kunſt in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verſchiedenen Schulen, ſo weit die Abſicht dieſes Werks es erfodert, geſprochen haben. *) Man kann ſagen, daß die Neuern alle Theile der Kunſt auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchſten, der möglich iſt, gebracht haben. Das einzige, was ihr noch fehlet, iſt eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verſchiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir dieſen Artikel beſchließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptſächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruk leidenſchaftlicher Empfindungen und großer Charaktere: darin war **Raphael** der erſte Meiſter, und nach ihm beſonders in Charakteren **Hannibal Carracci**. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin **Corregio** der erſte Meiſter iſt. 3. Durch Wahrheit der Vorſtellungen: hierin muß Titian für den erſten Meiſter gehalten werden; nach ihm aber hat die holländiſche Schule in dieſem Punkt den gröſten Verdienſt. Will man noch die Mannichfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, ſo haben vielleicht die franzöſiſchen Mahler hierinn das meiſte gethan.

Mahle-

*) S. Schulen.

Digitized by Google

Mahlerey.

(Redende Künſte; Muſik.)

Man kann nicht nur für das Auge allein, ſondern auch blos für die Einbildungskraft und ſogar für das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieſes die Tonſetzer. Der Dichter kann ſichtbare Gegenſtände ſo ſchildern, daß wir ſie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieſer Mahlerey iſt bereits anderswo beſonders geſprochen worden. *) Die Mahlereyen der Muſik, in welche ſich einige Tonſetzer ſehr unzeitig verliebt zu haben ſcheinen, fodern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch ſchon in einem beſondern Artikel berührt haben. **) Der eigentlich für die Muſik dienende Stoff iſt leidenſchaftliche Empfindung. ***) Doch geht es auch wol an, daß ſie bloße Charakter ſchildert, in ſo fern dieſe ſich in Ton und Bewegung zeigen, daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als ſolche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzele Charaktere von beſondern Menſchen haben einige franzöſiſche Tonſetzer, beſonders Couperin, geſchildert, und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierſtüke herausgegeben, durch die er verſchiedene Charaktere ſeiner Freunde und Bekannten ziemlich glüklich ausgedrukt hat. Es geht auch an Mahlereyen aus der lebloſen Natur in Muſik zu bringen: nicht nur ſolche, die in der Natur ſelbſt ſich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, ſondern auch die, welche das Gemüthe durch beſtimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer ſtillen ländlichen Scene, wenn nur die Muſik die Poeſie zur Begleiterin hat, die uns das Gemählde, deſſen Würkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorſtellt.

Aber Mahlereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, ſondern als Vergleichungen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar ofte in den ſogenannten Arien geſchieht, auch durch Muſik auszudrüken; ſelbſt da, wo der Eindruk derſelben, dem wahren, durch das ganze Stük herrſchenden Ausdruk ſchadet, iſt eine Sache, die ſich kein verſtändiger Tonſetzer ſollte einfallen laſſen. Der Dichter erinnert ſich ofte in der angenehmſten Gemüthslage eines Sturms, der ihn ehedem beunruhiget hat, und thut ſeiner Erwähnung: aber unſinnig iſt es, wenn der Tonſetzer bey dieſer Erwähnung mit ſeinen Tönen ſtürmet.

Eben ſo unbeſonnen iſt es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonſetzer uns körperliche Gegenſtände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinſchaft haben; ſo wie man bisweilen ſieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stük, blos um die Kunſt und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigal, oder das Geheul einer Nachteule geſchildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonſetzer muß ſich ſchlechterdings dergleichen Kindereyen enthalten, es ſey denn, da wo er würklich poßirlich ſeyn muß; er muß bedenken, daß die Muſik weder für den Verſtand, noch für die Einbildungskraft, ſondern blos für das Herz arbeitet.

*) S. Gemähld S. 604.

**) S. Gemähld S. 607 f.

***) S. Muſik; Geſang.

Manier.

(Zeichnende Künſte.)

Das jedem Mähler eigene Verfahren bey Bearbeitung ſeines Werks kann überhaupt mit dem Namen ſei-

Digitized by Google

ner Manier belegt werden. Wie ja der Menſch im Schreiben ſeine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchſtaben zu bilden, und an einander zu hängen, wodurch ſeine Handſchrift von andern unterſchieden wird, ſo hat auch jeder zeichnende Künſtler ſeine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von ſeiner Hand iſt, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handſchriften kennet.

Man hat aber dem Worte noch eine beſondere Bedeutung gegeben, und braucht es, um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrüken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geſchmak der Natur entgegenſtehendes an ſich hat. Wenn man von einem Gemählde ſagt; es ſey Manier darin, ſo will man damit ſagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung ſtreitendes. Eigentlich ſollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunſt nichts, als die Natur, nämlich die vorgeſtellten Gegenſtände ſehen, ohne dabey den Künſtler oder ſein Verfahren gewahr zu werden.*) Bey Gemählden, die **Maniert** ſind, wird man ſogleich eine beſondere Behandlung, einen beſondern Geſchmak des Künſtlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenſtandes abführen, und die Aufmerkſamkeit blos auf die Kunſt lenken. Darum iſt die Manier ſchon in ſo fern etwas unvollkommenes: ſie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künſtler eine gewiſſe Behandlung, die er ſich angewöhnt hat, auch bey ſolchen Arbeiten anbringet, wo ſie ſich nicht ſchiket. So hat **Claude Melan** Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer geſtochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen von einem Punkt aus als eine Schnekenlinie in die Ründe herumlaufenden Strich beſteht, der an dunkelen Stellen kernhafter und an hellen feiner iſt. Die Manier iſt nicht nur zu Figuren unnatürlich, ſondern giebt dem Kupferſtich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben ſo ſchlecht iſt die Manier des Venediſchen Kupferſtechers **Pitteri**, der ſeine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufenden Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen iſt insgemein die Rede, wenn man von einem Künſtler, beſonders von Mahlern ſagt; ſie ſeyen manieret.

*) S. Kunſt.

Wiewol man den Ausdruk gemeiniglich blos von der Behandlung braucht, ſo giebt es doch Künſtler, die ſchlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zuſammenſetzung, oder in der Zeichnung, und auch in der Führung des Penſels haben. So haben **David Teiniers, Oſtade, Brauer** und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; **Paul aus Verona** ſeine Manier in den zu langen Verhältniſſen ſeiner Figuren. So giebt es Mahler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die ſie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die ſie mahlen, haben in allen ihren Gemählden, jede Art immer dieſelbe Geſichtsbildung, Stellung und dieſelben Verhältniſſe, ſo verſchieden auch ihre Charaktere, nach dem Inhalt der Stüke ſeyn ſollten. So haben einige Mahler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der ſtreng, oder lieblich, finſter, oder glänzend iſt; der Inhalt ſey von welcher Art er wolle.

Dieſen manierten Künſtlern fehlet es an der Beugſamkeit des Genies, jeden Gegenſtand nach der ihm eigenen Art darzuſtellen; ſie zwingen alles in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden

den ſie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannichfaltigkeit ihrer Werke, einförmig und langweilig.

Darum ſollte der Künſtler große Sorgfalt anwenden, ſich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden beſondern Fall, die eigentlichſten Mittel, zum Zwek zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künſtlers beſſer kennen, als wo er Gegenſtände von verſchiedener Natur zu behandeln hat. Weis er ſich in dieſe Verſchiedenheit zu finden, und jedem Ding, auch in zufälligen Sachen, ſeinen natürlichen Charakter zu geben, ſo iſt er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigen Genie; aber ſehr eingeſchränkt iſt daſſelbe, wenn er Dinge von verſchiedener Art in ſeine Manier zwinget, und es macht wie Prokruſt, von dem die Fabel ſagt, daß er denen Gäſten, die länger waren, als ſein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie ſieht man an Homer und Horaz ſehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer ſehr genau nach Inhalt abändern, da man beym **Ovidius** beynahe immer dieſelbe kleine, ſpieleriſche Manier gewahr wird, es ſey daß er große, oder kleine Gegenſtände behandle.

Die Manier kann ſich in jedem beſondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeiget ſich auch würklich, wenn der Künſtler in einem dieſer Theile mehr das thut, deſſen er gewohnt iſt, als das, was die beſondere Natur und Art ſeines Gegenſtandes erfodert. Es giebt Baumeiſter, deren Hauptgeſchmak ſo ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß ſie dieſen Charakter auch in einem zu bloßen Gefängniß beſtimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Beyſpiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der ſeine Manier iſt, beybehält.

Man ſagt von einem Künſtler, er habe eine große Manier, wenn er ſich begnüget, das, was weſentlich zur Darſtellung des Gegenſtandes gehört, in der höchſten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger weſentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptſächlich darin, daß auf dieſe unweſentliche Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geſchiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künſtler, ſeinen Fleiß, und ſeine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynahe ängſtliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenſtandes ſelbſt empfindet. So iſt in der Ausfuhrung unſer deutſche Mahler **Denner**, der in ſeinen Köpfen kein Haar im Barte überſehen hat, ohne es beſonders anzuzeigen, und ſelbſt der Ritter **van der Werff**, der, wie es ſcheinet, ſich ein Gewiſſen würde daraus gemacht haben, einen Penſelſtrich in ſeinen Gemählden ſehen zu laſſen. Dieſe kleine Manier iſt das, vor dem der Künſtler ſich am meiſten hüten ſollte; weil es dem Werk allen Nachdruk benimmt. Wenn wir einen Dichter ſehen, der die einzelen Buchſtaben der Worte, die er braucht, mit ſolchem müheſamen Beſtreben ausſucht, daß er darüber die Gedanken ſelbſt aus der Acht läßt, oder wenn wir einen Tonſpieler hören, der die feineſten Manieren überall mit ſolchem Fleiß anbringet, daß er den wahren Ausdruk darüber vergißt; ſo entgeht uns über allen dieſen Kleinigkeiten die Aufmerkſamkeit die wir auf die Sachen wenden ſollten.

Am ſchlimmſten iſt es, wenn eine ſolche kleine Manier in einem ganzen Zweig der ſchönen Künſte unter einem Volke herrſchend wird, wie es in der Beredſamkeit unter den ſpätern Grie-

chen

chen geſchehen iſt, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte geſagt werden. Viele der neuern franzöſiſchen Schriftſteller haben dieſe kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutſcher ſucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte ſich jeder Künſtler zur Maxime machen, ſeinen Gegenſtand blos nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzuſtellen, die ihn verſichert, daß er auch auf andre dieſelbe Würkung thun müſſe.

Manieren.
(Muſik.)

So nennet man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewiſſen Tönen anbringen, um dieſelben von den andern blos ſchlechtweg angegebenen Tönen zu unterſcheiden; dergleichen die Triller, die Vorſchläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr ſind. Sie geben den Tönen, worauf ſie angebracht werden, mehr Nachdruk, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen ſie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewiſſer maaßen Licht und Schatten in den Geſang. Sie ſind nicht als etwas blos künſtliches anzuſehen: denn die Empfindung ſelbſt giebt ſie oft an die Hand, da ſelbſt in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrüklichen Sylben hervorbringet, die den Manieren in dem Geſang ähnlich ſind. Beſonders haben zärtliche Empfindungen dieſes an ſich, daß ſie Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenſchaft vorzüglich ſtark iſt. Dieſes hat unſtreitig die verſchiedenen Manieren im Geſang hervorgebracht.

Hieraus folget aber, daß der Sänger ſie nicht willkührlich und wo es ihm einfällt geſchikt zu thun, ſondern nur da, wo die Empfindung es erfordert, anbringen könne. Es iſt nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichſte und nachdrüklichſte zu machen wiſſe; die Hauptſache beſteht in der verſtändigen Anbringung derſelben; ſie ſollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geſchiklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, ſondern die Empfindung zu heben. Unverſtändige Spieler bringen ſie überall an, und erweken nur Ueberdruß dadurch; ja es geſchiehet bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Geſanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeiget eine große Verderbniß des Geſchmaks an, daß man im Geſang überall die Fertigkeit und Beugſamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieſes hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren eingeführt und viele Sänger deſto nachläßiger gemacht, auf den wahren Nachdruk des Geſanges zu denken.

Einige Manieren ſind ſo weſentlich, daß die Tonſetzer ſie auf den Stellen, wo ſie angebracht werden ſollen, vorſchreiben; andre werden der Willkühr der Sänger überlaſſen. Die weſentlichſten Manieren ſind die **Triller**, die **Vorſchläge** und einige damit verwandte Verzierungen, davon an ihren Orten beſonders geſprochen wird. *) Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man ſehr gründlichen Unterricht in Agricolas Ueberſetzung der Anleitung zur Singkunſt des Toſi im zweyten und dritten Hauptſtük.

Mannich-

*) S. Triller, Vorſchlag.

Digitized by Google

Mannichfaltigkeit.
(Schöne Künſte.)

Die Abwechslung in den Vorſtellungen und Empfindungen ſcheinet ein natürliches Bedürfniß des zu einiger Entwiklung der Vernunft gekommenen Menſchen zu ſeyn. So angenehm auch gewiſſe Dinge ſind, ſo wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu oſte wiederholten Genuß erſt gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüßig. Nur die öftere Abwechslung, das iſt die Mannichfaltigkeit der Gegenſtände, die den Geiſt, oder das Gemüth beſchäfftigen, unterhält die Luſt, die man daran hat. Der Grund dieſes natürlichen Hanges iſt leicht zu entdeken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geiſtes; aber er zeiget ſich erſt, nachdem der Menſch zu einigem Nachdenken über ſich ſelbſt gekommen iſt, und das Vergnügen würkſam zu ſeyn, oſte genoſſen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen, *) können einen ganzen Tag gedankenlos ſitzen und auf ihren Pfeifen denſelben Ton tauſendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

Dieſer Hang zur Abwechslung trägt ſehr viel zur allmähligen Vervollkommnung des Menſchen bey; denn ſie unterhält und vermehret ſeine Thätigkeit und verurſachet eine tägliche Vermehrung ſeiner Vorſtellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menſchen ausmachen. Ob gleich die Liebe des Mannichfaltigen aus der innern Würkſamkeit entſtehet, ſo wird im Gegentheil dieſe durch jene wieder verſtärkt. Je mehr man die Luſt abgewechſelter und mannichfaltiger Vorſtellungen genoſſen hat, je ſtärker wird das Bedürfniß folglich das Beſtreben die Anzahl derſelben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Menſch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er ſich allmählig dem Zuſtande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, deſſen er fähig iſt.

Da die Werke der ſchönen Künſte nothwendig unterhaltend ſeyn, und in allen Theilen der Vorſtellungskraft neuen Reiz geben müſſen; *) ſo muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannichfaltigkeit ſeyn. Alle Künſtler von Genie haben ſie in ihren Werken gezeiget, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit ſeines Genies. In der Ilias iſt des Streitens unendlich viel und immer abgewechſelt; die Helden, deren beſonders Meldung geſchieht, ſind kaum zu zählen; aber jeder iſt genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verſchieden.

Die Mannichfaltigkeit aber, die gefallen ſoll, muß ſich in Gegenſtänden finden, die eine natürliche Verbindung unter ſich haben. Es iſt eben ſo verdrießlich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beſchäfftigung zu haben, als jede Minute daſſelbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzeler unter ſich gar nicht zuſammenhangender Gedanken, derer jeder ſchön und wichtig wäre, würde ein Buch von groſſer Mannichfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand leſen könnte. Darum muß ein Faden ſeyn, an dem die Menge der verſchiedenen Dinge ſo aufgezogen ſind, daß, nicht eine willkührliche Zuſammenſetzung, ſondern eine natürliche Verbindung unter ihnen ſey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Würkung einer einzigen Urſache, oder als verſchiedene Kräfte, die auf einen

*) S. Condamines Reiſe längſt dem Amazonenfluß.

*) S. Werke der Kunſt.

nen einzigen Gegenſtand würken, oder als Dinge von einer Art, deren jedes durch ſeine beſondere Schattirung ausgezeichnet iſt, erſcheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zuſammenhangen, je feiner iſt das Vergnügen, das ſie verurſachet.

Dieſe Mannichfaltigkeit muß überall, wo vieles vorkommt, beobachtet werden. Der gute Hiſtorienmahler läßt uns nicht nur Perſonen von verſchiedenen Geſichtsbildungen ſehen; auch in ihren Stellungen, in den Verhältniſſen ihrer Gliedmaaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnüget ſich nicht an der Mannichfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet ſie auch im Ausdruk, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonſetzer ſorget nicht blos für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verſchieden.

Es denke kein Künſtler ohne Genie, wenn er von Mannichfaltigkeit ſprechen höret, daß es dabey auf eine Zuſammenraffung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verſchiedenheit der Sachen ſo zu finden und zu wählen, daß jede zum Zwek dienet, und am rechten Orte ſteht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, ſondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erſcheine, erfodert wahres Genie und einen ſichern Geſchmak. In den Werken der Künſtler, denen dieſe beyden Eigenſchaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unſchikliche Zuſammenhäufung ſolcher Vorſtellungen, die ſich nicht zu einander ſchiken, antreffen. So ſieht man in den Werken einiger Tonſetzer, entweder, daß ſie durch ein ganzes Stük denſelben Gedanken immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß ſie eine Menge einzeler, ſich gar nicht zuſammenpaſſender Gedanken hinter einander hören laſſen. Nur der Tonſetzer, der das zu ſeiner Kunſt nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannichfaltiger Geſtalt, durch abgeänderte Harmonien unterſtützt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zuſammenhangende Gedanken, ſo zu verändern, daß das Gehör von Anfang bis zum Ende beſtändig gereizt wird.

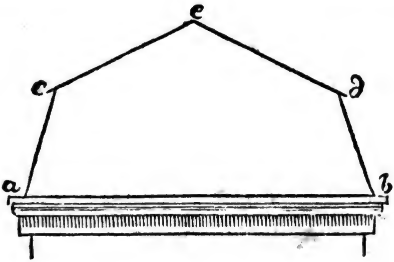
Es iſt vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannichfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewiſſen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht ſchließen können, daß die Nation, bey der gewiſſe Werke der Kunſt durchaus immer einerley Form haben, wie wenn alle Wohnhäuſer nach einerley Muſter aufgeführet; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angeſtimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieſer Nation das Genie zur Baukunſt, zur Comödie, zur Ode, noch fehlet?

Manſarde.

(Baukunſt.)

Eine beſondere Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem franzöſiſchen Baumeiſter Manſard, ihren Namen bekommen hat. In Deutſchland werden ſie auch gebrochene Dächer genennt; weil jede Seite des Daches, anſtatt eine einzige Fläche auszumachen, wie ſonſt gewöhnlich geſchieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfläche getheilet wird.

Digitized by Google



Die Figur ſtellt den Durchſchnitt eines ſolchen Daches vor. Die Baumeiſter geben den Theilen deſſelben nicht immer einerley Verhältniß. In Frankreich iſt folgende durchgehends angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauſes a b wird ein halber Zirkel beſchrieben, deſſen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden unterſten Theile a c und b d beſtimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey fünftheil beſtehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn beſtimmen die Sehnen c e, d e, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. An dem Bruche ſelbſt läßt man ein hölzern Geſims herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verſtatten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwiſchen a b und c d zu räumlichen Dachſtuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hiezu gar nicht benöthiget iſt, thut man beſſer, anſtatt der Manſarde, ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachfenſter der Manſarden nicht mit ausnehmender Aufmerkſamkeit gemacht, und nicht mit dem beſten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch, und verurſachet allmählig die Fäulung der Sparren.

Marſch.

(Muſik.)

Ein kleines Tonſtük, das unter feſtlichen Aufzügen vornehmlich unter den Zügen der Kriegesvölker auf Blasinſtrumenten geſpielt wird. Der Zwek deſſelben iſt ohne Zweifel, diejenigen, die den Zug machen, aufzumuntern, und ihnen auch die Beſchwerlichkeit deſſelben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich ſchon vor der Erfindung der Muſik, bemerket, daß abgemeſſene Töne, auch in ſo fern ſie ein bloßes Geräuſch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beſchwerlichen Arbeiten zu unterſtüzen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geſchichten, daß große Arbeiten, die man in der Geſchwindigkeit wollte verrichten laſſen, unter dem Schall der Trompeten und andrer klingenden Inſtrumente verrichtet worden. Als Lyſander die lange Mauer bey Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielleute ſeines Kriegesheeres zuſammen kommen, um während der Arbeit auf Flöten und andern Inſtrumenten zu blaſen. *) **Chardin** ſagt in ſeiner Reiſe nach Perſien, daß die morgenländiſchen Völker keine ſchwere Laſt heben können, wenn nicht ein Geräuſche dabey gemacht

*) Plutarchus im Lyſander.

gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten vom Aufbauen und vom Einſtürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Muſik, nichts anders ſagen, als daß die Arbeit der Menſchen durch die Muſik unterſtützt, mit unglaublicher Geſchwindigkeit verrichtet worden ſey. Was wir noch itzt bisweilen an dem Schiffvolk, welches ſchwer beladene Kähne gegen den Strohm der Flüße ziehet, ſehen, daß es ſich dieſe müheſame Arbeit durch Singen erleichtert, wobey die Schritte zugleich den Takt ſchlagen, hat auch ſchon Ovidius geſehen.

> Hoc eſt, cur —
> Cantet et innitens limoſæ pronus arenæ
> Adverſo tardam qui trahit amne ratem,
> Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
> In numerum pulſa brachia verſat aqua. *)

Aus dieſen Beobachtungen läßt ſich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beſchwerlichere Unternehmungen derſelben faſt bey allen Völkern mit Muſik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzuſtellen, **) und uns hier blos auf den Marſch einſchränken.

Man ſiehet aus dem, was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beſchwerlichkeit des Marſchirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegeriſchen Muth unterſtützen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonſetzer darauf denken, daß der Geſang und Gang des Marſches munter, muthig und kühn ſey; nur wild, oder ungeſtüm darf er nicht ſeyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten dazu, und gemeiniglich B, C, D, oder b E dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als ſchiken ſich gut dazu, weil ſie etwas ermunterndes haben. Man ſetzet ſie in $\frac{4}{4}$ Takt, und kann im Aufſchlag oder Niederſchlag anfangen. Die Bewegung iſt immer pathetiſch, geſchwinder, oder langſamer, nachdem der Zug ſchnell oder langſam gehen ſoll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder einer, wenn der Alla Breve Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemeſſen und leicht fühlbar ſeyn. Das ganze Stük beſteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erſte acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in dieſem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geſchieht, welches in Anſehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einſchnitte ſind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit gröſſern von zwey Takten untermenget. Dabey aber iſt wol zu beobachten, daß die Einer paarweis auf einander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einſchnitt am fühlbareſten ſeyn.

Bey Märſchen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet werden, iſt auch dieſe genaue Abmeſſung der Einſchnitte nicht nöthig; aber man ſucht vornehmlich das muthige und trotzige, als den weſentlichen Charakter ſolcher Stüke, darin auf das vollkommenſte zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegeriſche Märſche, die bey feſtlichen Aufzügen, dergleichen die verſchiedenen Handwerksgeſellſchaften bisweilen anſtellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig iſt, die gegebenen Regeln ſo genau zu beobachten. Sie können in allerley Taktarten geſetzt werden;

*) Triſt. L. IV. 1.

**) S. Muſik.

Digitized by Google

werden; nur muß der Ausdruk immer lebhaft und munter ſeyn.

Rouſſeau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märſchen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da ſie gebraucht werden, in dem beſondern Geiſt, den ſie erfodert, den Marſch ſetzen würde.

Maſchine.

(Epiſche und dramatiſche Dichtkunſt.)

Durch dieſes Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epiſchen und dramatiſchen Gedichten aufzulöſen, dergleichen Wunderwerke, Erſcheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von den Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge ſind, wodurch der Knoten mehr zerſchnitten, als aufgelößt wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkührlich eingemiſchte und blos in dem Bedürfniß des Dichters gegründete Weſen, oder Vorfälle, aus; wie wenn **Voltaire** in der **Henriade** die Zwietracht, oder wenn man andre allegoriſche Weſen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und urſprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflöſung des Knotens, und iſt daher entſtanden, daß die Alten die Erſcheinung der Götter in den dramatiſchen Vorſtellungen durch künſtliche Maſchinen veranſtaltet haben, daher das Sprüchwort Deus ex Machina entſtanden iſt.

Die geſunde Critik verwirft dieſe Maſchinen als Erfindungen, die der Abſicht des epiſchen und dramatiſchen Gedichtes gerad entgegen ſind. Beyde ſollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beyſpiele zeigen, was für glüklichen, oder unglüklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zuſtand einzeler Menſchen, oder ganzer Geſellſchaften, durch große Tugenden, oder Laſter, oder durch Leidenſchaften bewürkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, iſt zu dieſer Abſicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menſchlichen Leben Lagen der Sachen, da jederman höchſt begierig wird zu ſehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich iſt, oder nicht durch die in den handelnden Perſonen liegende Kräfte bewürkt wird.

Darum ſollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Urſachen, ob ſie gleich hiſtoriſch wahr ſind, zur Bewürkung des Ausganges brauchen; denn ſie erfüllen unſre Erwartung eben ſo wenig, als die Maſchienen. Wenn wir eine durch vielerley Unglüksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchſt bedenklichen Lage ſähen, die ſich itzt bald entwikeln müßte; ſo würden wir in unſrer Erwartung wegen des Ausganges der Sachen uns ſehr betrogen finden, wenn ſie von ungefähr einen in der Erde verborgen geweſenen Schatz fände, der ſogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein ſolcher Ausgang wäre weder für die Kenntniß des Menſchen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum ſagt Ariſtoteles, der Dichter habe mehr darauf zu ſehen, ob die Sachen wahrſcheinlich, als ob ſie wahr ſeyen.

Aus dieſem Grunde können wir auch mancherley Urſachen der Verwiklung und der Auflöſung, die wir in alten Comödien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle ſind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegſetzung neugebohrner Kinder, oder in der Sclaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen; weil ſie itzt bloße Maſchie-

nen wären, da ſie in Athen oder Rom natürlich geweſen.

Masken.

(Schauſpiel; Baukunſt.)

Die Masken, deren ſich die Alten in Schauſpielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, ſind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Geſichter, oder ganze hole Köpfe, die man über die natürlichen Geſichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zwek des Schauſpiels dienliche Geſtalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unſerm Zwek, ausführlich von den Masken der Alten zu ſprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen iſt. Wer darüber nähern Unterricht verlanget, kann Bergers Abhandlung de perſonis ſ. larvis, und die von Piccard nach alten Zeichnungen geſtochenen Masken in Daciers Terenz, zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comiſchen Balleten noch Masken gebraucht, wo poßirliche Geſichtsbildungen und Carricaturen zum Inhalt der Stüke nothwendig ſind. Wenn ſie geiſtreich ausgedacht ſind, ſo thun ſie zur Beluſtigung ihre gute Würkung. Würklich überraſchend und ſeltſam ſind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Tänzer von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunſt werden Menſchenköpfe, die an Schlußſteinern der Bögen ausgehauen werden, von den Italiänern Maſcaroni, im Deutſchen Masken oder Larven genennt. Dieſe Zierrath hat, wie alle andern Zierrathen der Baukunſt ihren Urſprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verſchiedenen barbariſchen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen Feind in der Schlacht erlegt, deſſen Kopf hernach oben an ihren Hausthüren, als ein Siegeszeichen angenagelt haben. Wie alſo die Schädel der Opferthiere in den doriſchen Fries aufgenommen worden,*) ſo ſind auch die Masken entſtanden, und auf eine ganz ähnliche Weiſe die Trophäen von eroberten und an den Häuſern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es iſt angenehm zu ſehen, wie das menſchliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern ſich auf eine ähnliche Weiſe äußert. Alle weſentlichen Zierrathen der griechiſchen Baukunſt ſind aus Nachahmung gewiſſer, bey den noch rohen Hütten, die älter, als die ſchöne Baukunſt ſind, natürlicher Weiſe vorhandenen Theilen, entſtanden.**) Ich habe in nordiſchen Seeſtädten eine gothiſche Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden geſehen, die gerade auf eine ähnliche Weiſe entſtanden iſt. Die Gebäude ſind von gehauenen Sandſteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenſtern ſind dieſe Steinen ſehr ſauber ſo ausgehauen, daß ſie einen von Weiden geflochtenen Zaun vorſtellen. Ohne Zweifel haben die nordiſchen Völker ihre Hütten ehedem ſo gebaut, daß ſie den offnen Raum zwiſchen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflechte von Weiden ausfüllten. Alſo hat der longobardiſche, oder wendiſche Baumeiſter ſeine Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der griechiſche die ſeinigen. Ich kann noch ein anderes Beyſpiel anführen. Es iſt an vielen Orten, wo der Geſchmak der Bauart eben noch nicht verfeinert worden iſt, gebräuchlich, die Thüren mit zwey ins Creuz über einander geſtellten Baumſtämmen, an deinen

*) S. Doriſch.

**) S. Gebälke.

Digitized by Google

denen noch etwas von den abgehauenen Aeſten ſitzet, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandenen Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey ſolchen Bäumen zu verſperren, damit dadurch wenigſtens das größere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Masken, welche an dem Berliniſchen Zeughauſe über die Fenſter an dem innern Hofe dieſes prächtigen und in der That ſchönen Gebäudes angebracht ſind, einer beſondern Erwähnung. Sie ſind alle nach Modeln des groſſen und doch wenig berühmten Schlüters *) gearbeitet, und ſtellen in der Schlacht ſterbende Geſichter mit ſolchem Leben und ſolcher Mannichfaltigkeit des leidenſchaftlichen Ausdruks vor, daß jeder Kenner in Bewunderung derſelben geſetzt wird. Der ſehr ſchätzbare Berliniſche Hiſtorienmahler Rhode hat ſie in Kupfer geätzt herausgegeben. **)

*) Dieſer fürtreffliche Künſtler verdienet näher bekannt zu ſeyn. Er war ein eben ſo großer Baumeiſter, als Bildhauer in Dienſten König Friedrichs des Erſten in Preußen. In Berlin ſind außer dem Königlichen Schloße und einigen andern Gebäuden von ſeiner Erfindung, noch fürtreffliche Werke des Meiſſels vorhanden, davon ſchon viele vom Herrn Rhode geätzt worden. Unter andern ſind die beyden in der Berliniſchen Schloß- und Dohmkirche ſtehenden Särge Friedrichs des Erſten und ſeiner zweyten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewundrung und kein Künſtler ohne Nutzen betrachten wird.

**) Sie ſind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: Larven, nach den Modelen des berühmten Schlüters von B. Rhode in klein Folio herausgekommen.

Maſſen.

(Mahlerey.)

Was man im Gemählde in Abſicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt, *) heißt in Anſehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Maſſe. Wenig und groſſe Maſſen im Gemählde, will ſagen, man müſſe das Helle und das Dunkele nicht in kleinen zerſtreueten Stellen anbringen, ſondern wenig und große Stellen von Hellem und eben ſo von Dunkelm im Gemählde, ſehen laſſen. In Abſicht auf die Beleuchtung ſcheinet das Gemählde das Vollkommenſte zu ſeyn, das nur zwey Hauptmaſſen, eine helle und eine dunkele, zeiget. Dadurch wird es einfach und das Auge wird auf den erſten Anblik zurechte gewieſen. Die beſte Anordnung des Gemähldes könnte durch eine Zerſtreuung des Hellen und Dunkeln, verdorben werden. Das Gemählde würde dadurch flekicht und das Auge bey der Beobachtung deſſelben ungewiß werden.

Die Maſſen ſelbſt aber müſſen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Dieſe Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunſt macht, erläutert werden. „Er hütete ſich, (ſagt unſer heutige Raphael) gleich große Maſſen von Licht und von Dunkel zuſammen zu ſetzen. Hatte er eine Stelle von ſtarkem Licht oder Schatten, ſo fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, ſondern machte einen großen Zwiſchenraum von Mittelteinten, wodurch er das Auge gleichſam als von einer Anſpannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erſcheinet dieſer Theil der Kunſt nur in den Werken des Correggio in ſeiner wahren Vollkommenheit. Hier müſſen wir auch den Rath wiederho-

*) S. Mengs Betrachtungen. S. 54.

Digitized by Google

derholen, den wir anderswo dem Mahler gegeben haben, eine Landſchaft in der Natur den ganzen Tag über in den verſchiedenen von dem Sonnenſchein bewürkten Erleuchtungen mit Aufmerkſamkeit zu betrachten. Denn dabey wird er bald gröſſere, bald kleinere Maſſen; bald zuſammen gehaltenes, bald zerſtreuetes Licht beobachten, und die verſchiedenen Würkungen dieſer zufälligen Umſtände deutlich gewahr werden.

Matt.

(Schöne Künſte.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. An einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben ſind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennet, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit, und dem erforderlichen Reiz fehlet.

In den bildenden Künſten iſt gar ofte die Abwechsluug des Glänzenden und des Matten zur guten Würkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es ſehr gute Würkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenſtände matt gemacht werden. Eben ſo wird an verguldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte ſich beſſer heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künſten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entſteht es aus allzuvielen, den Sinn langſam ausdrükenden Worten, wie wenn Racine jemand ſagen läßt:

> Et le jour a trois fois chaſſé la nuit obſcure,
> Depuis que votre corps languit ſans nourriture. *)

*) In der Phädra.

Wenn hier ein Beyſpiel des Matten aus einem großen Schriftſteller angeführt wird, da man leichter tauſend andere aus geringeren hätte geben können; ſo geſchieht es zu deſto nachdrüklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erwekt durch viele Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorſtellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart iſt dem Zwek der Beredtſamkeit und Dichtkunſt ſo gerade entgegen, daß es unter die weſentlichſten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunſt beſonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden iſt, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchſten Richtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Urſachen des Matten ſcheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruk mehr Worte braucht, als nöthig iſt, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbeſtimmte Begriffe in einen Gedanken zuſammenfaßt. Sein Urſprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorſtellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruk lebhaft fühlen, die alſo nothwendig ſich immer matt ausdrüken. Sie ſind gerade das Gegentheil deſſen, was der Künſtler ſeyn ſoll, der ſich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menſchen unterſcheidet. Die Mittel nicht ins Matte zu fallen, ſind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder ſich vorſtellet; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu gehen, und ſie wieder weglegen, ehe dieſe Kräfte erſchöpft ſind; gewiſſe Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulaſſen, als ſich zum Ausdruk derſelben zu zwingen.

Digitized by Google

Da die beſten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung ſelbſt der feurige Homer nicht ausgenommen, ſchläfrige Stunden, oder wenigſtens Augenblike haben; ſo kann nur eine öftere und ſorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit ſetzen. Obgleich zur Befeilung eines Werks das Feuer, womit es zu entwerfen iſt, mehr ſchädlich, als nützlich wäre; ſo muß ſie doch nur in völlig heitern und muntern Stundrn unternommen, und ofte wiederholt werden. Denn es iſt nicht möglich, bey Jeder Ueberarbeitung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich iſt es, um das Matte in ſeinen Werken zu entdeken, wenn man einen Freund hat, dem man ſeine Arbeit vorlieſt.

Mediante.
(Muſik.)

Iſt die Terz der Tonart, in welcher der Geſang geführt wird. Nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, ſondern nur die ſogenannte tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stük geht, oder allenfalls bey Tonen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man ſich befindet. Die Benennung iſt daher entſtanden, daß die Terz mitten zwiſchen dem Grundton und ſeiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetiſch; oder harmoniſch in zwey Theile theilet.*)

*) S. Arithmetiſch; Harmoniſch.

Melismatiſch.
(Muſik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Auszierung des Geſanges gehört, beſonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder ſchnellere eingetheilt wird, die zuſammen die Dauer des Haupttones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieſes ſind alſo melismatiſche Auszierungen.

In beſonderm Sinne nennet man gewiſſe ſehr einfache und leicht zu faſſende Melodien, die jedermann gleich behält und nachſingen kann, und die ſich zu Gaſſenliedern ſchiken, melismatiſche Geſange. Man hat dergleichen italiäniſche Lieder, beſonders ſolche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen Gondolierruderern geſungen werden, die ſehr angenehm ſind. Man ſagt, daß auch große Tonſetzer bisweilen in ernſthaften Opern dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieſer melismatiſchen Schreibart ſetzen.

Melodie.
(Muſik.)

Die Folge der Töne, die den Geſang eines Tonſtüks ausmachen, in ſo fern er von der ihn begleitenden Harmonie unterſchieden iſt. Sie iſt das Weſentliche des Tonſtüks; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterſtützung. Die Muſik hat den Geſang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künſte der Harmonie haben bloß den ſchönen Geſang zum letzten Endzwek. Darum iſt es eine eitele Frage, ob in einem Tonſtük die Melodie, oder die Harmonie das vornehmſte ſey? Ohne Zweifel iſt das Mittel dem Endzwek untergeordnet.

Wichtiger iſt es für den Tonſetzer, daß er die weſentlichen Eigenſchaften einer guten Melodie beſtändig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch ſie zu erreichen ſind, in ſo fern ſie von der Kunſt abhangen, fleißig nachdenke. Da dieſes Werk nicht bloß für den Künſtler, ſondern fürnehmlich für den philoſophiſchen Liebhaber geſchrieben iſt, der ſich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenſchaften jedes Werk der Kunſt in ſeiner

Digitized by Google

ner Art haben müſſe, ſondern die Gründe der Sachen, ſo weit es möglich iſt, iſt zu erkennen, wiſſen will; ſo iſt nöthig, daß wir hier die verſchiedenen Eigenſchaften des Geſanges, oder der Melodie aus ihrem Weſen herleiten.

Es iſt bereits in einem andern Artikel *) gezeiget worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwikelt werden, **) wie der Geſang aus der Fülle einer angenehmen leidenſchaftlichen Empfindung, der man mit Luſt nachhängt, entſtehet. Der natürliche, unüberlegte und ungekünſtelte Geſang iſt eine Folge leidenſchaftlicher Töne, deren jeder für ſich ſchon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringet, hat. Die Kunſt ahmet dieſe Aeußerung der Leidenſchaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig ſind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand ſagen können, daß er bey Anſchlagung eines einzelen Tones der Orgel, oder des Claviers etwas leidenſchaftliches empfinde, und doch kann aus ſolchen unbedeutenden Tönen ein das Herz ſtark angreifender Geſang zuſammengeſetzt werden. Es iſt wol einer Unterſuchung werth, wie dieſes zugehe.

Die Muſik bedienet ſich zwar auch leidenſchaftlicher Töne, die an ſich, ohne die Kunſt des Tonſetzers, ſchmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig ſind. Aber ſie entſtehen durch die Kunſt des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede iſt, kommen ſie nicht in Betrachtung, als in ſo fern der Tonſezer dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeſchriebenen Töne leidenſchaftlich vortragen ſoll.

Das Weſen der Melodie beſteht in dem Ausdruk. Sie muß allemal irgend eine leidenſchaftliche Empfindung, oder eine Laune ſchildern. Jeder, der ſie hört, muß ſich einbilden, er höre die Sprache eines Menſchen, der von einer gewiſſen Empfindung durchdrungen, ſie dadurch an den Tag leget. In ſo fern ſie aber ein Werk der Kunſt und des Geſchmaks iſt, muß dieſe leidenſchaftliche Rede, wie jedes andere Werk der Kunſt ein Ganzes ausmachen, darin Einheit mit Mannichfaltigkeit verbunden iſt; dieſes Ganze muß eine gefällige Form haben, und ſowol überhaupt, als in einzelen Theilen ſo beſchaffen ſeyn, daß das Ohr des Zuhörers beſtändig zur Aufmerkſamkeit gereizt werde, und ohne Anſtoß, ohne Zerſtreuung, den Eindrüken, die es empfängt, ſich mit Luſt überlaſſe. Jeder Geſang, der dieſe doppelte Eigenſchaft hat, iſt gut; der, dem ſie im Ganzen fehlen, iſt völlig ſchlecht, und der, dem ſie in einzelen Theilen fehlen, iſt fehlerhaft. Hieraus nun müſſen die verſchiedenen beſondern Eigenſchaften der Melodie beſtimmt werden.

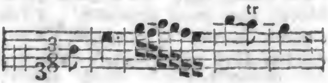
Zuerſt iſt es ſchlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darin herrſche, der durch eine gute, dem Ausdruk angemeſſene Modulation ſeine verſchiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wol abgemeſſene Eintheilung in kleinere und gröſſere Glieder ſich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdruks bemerkt werden. Viertens muß jeder einzele Ton, und jedes Glied, nach Beſchaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich ſeyn. Iſt die Melodie für Worte, oder einen ſo genannten Text beſtimmt, ſo muß noch fünftens die Eigenſchaft hinzukommen, daß alles mit der richtigſten Declamation der Worte, und mit den verſchiedenen Gliedern des Textes übereinſtimme. Jeder Artikel verdienet eine nähere Betrachtung.

*) S. Geſang.

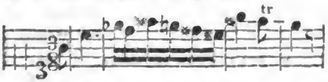
**) S. Muſik.

I. Daß

1. Daß in der Melodie ein Hauptton herrſche, das iſt, daß die auf einander folgenden Töne aus einer beſtimmten Tonleiter müſſen hergenommen ſeyn, iſt darum nothwendig, weil ſonſt unter den einzelen Tönen kein Zuſammenhang wäre. Man nehme die ſchönſte Melodie, wie ſie in Noten geſchrieben iſt, und hebe die Tonart darin auf; ſo wird man den Geſang ſogleich unerträglich finden. Man verſuche z. B. folgenden Saz:



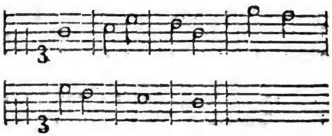
wenn man kann, ſo zu ſingen:



man wird es, wegen Mangel des Zuſammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden, und wenn man ihn auch auf einem Inſtrument ſo ſpielte, ſo giebt er dem Gehör nichts vernehmliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derſelben genommenen Tönen den nöthigen Zuſammenhang *). Darum hat ſchon jede Folge von Tönen, wenn ſie nur aus derſelben Tonleiter genommen ſind, ſie folgen ſonſt auf- oder abſteigend, wie ſie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leittöne zuwider fortgeſchritten wird), **) etwas angenehmes; weil man Zuſammenhang und Harmonie darin empfindet.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stüks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an ſeinem Orte deutlich wird gezeiget werden. ***) Je feiner das Ohr des Tonſetzers iſt, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glüklicher wird er in beſondern Fällen in der Wahl des Haupttones ſeyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruk beyträgt.

Weil es gut iſt, daß das Gehör ſogleich vom Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, ſo thut der Setzer wol, wenn er gleich im Anfang die ſo genandten weſentlichen Sayten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme, wird deswegen, auch ohne Baß, die Tonart leichter durch die untere oder harmoniſche Hälfte der Octave, von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, beſtimmt. In dieſer kann die Melodie ſo ſeyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlet, lange ſingen kann, ohne zu wiſſen, aus welchem Ton das Stük geht. So kann man bey folgendem Satze:



gar nicht ſagen, ob man aus C dur oder G dur ſinge.

In ganz kurzen Melodien, die blos aus ein paar Hauptſätzen beſtehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allenfalls in ſeine Dominante moduliren: aber längere Stüke erfodern Abwechslung des Tones, damit der leidenſchaftliche Ausdruk, auch in Abſicht auf das Harmoniſche, ſeine Schattirung und Mannichfaltigkeit bekomme. Deswegen iſt eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und der verſchie-

*) S. Ton, Tonart.

**) S. Leitton.

***) S. Ton, Tonart.

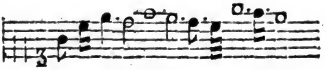
Digitized by Google

verſchiedenen Wendungen der Empfindung, mehr oder weniger ausgedähnte, ſchneller oder langſamer abwechſelnde, ſanftere, oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenſchaft einer guten Melodie. Was aber zur guten Behandlung der Modulation gehöret, iſt in dem beſondern Artikel darüber in nähere Erwägung genommen worden.

Durch Einheit des Tones, harmoniſche Fortſchreitung der Töne, und gute Modulation wird ſchon ein angenehmer, oder wenigſtens gefälliger Geſang gemacht: aber er drükt darum noch nichts aus, und kann höchſtens dienen, ein Lied choralmäßig, und doch noch ſehr unvollkommen, herzulallen.

II. Darum iſt zum guten Geſang eine gefällige Abmeſſung der Theile, wie in allen Dingen, die durch ihre Form gefallen ſollen, *) unumgänglich nothwendig. Jeder Geſang erweket durch die einzelen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Jeder Ton iſt als eine kleine Rükung, deren eine beſtimmte Anzahl einen Schritt ausmachen, anzuſehen. Man kann ſich dieſe Bewegung als den Gang eines Menſchen vorſtellen; es ſcheinet eine ſo natürliche Aehnlichkeit zwiſchen dem Gang und der Bewegung des Geſanges zu ſeyn, daß überall, auch bey den roheſten Völkern, die erſten Geſänge, die unter ihnen entſtanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, beſonders der Füße, angedeutet.

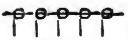
Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit iſt, da kein Schritt dem andern gleichet, iſt, ſelbſt zum bloßen Anſchauen, ſchon ermüdend; alſo würde eine Folge von Tönen, ſo harmoniſch und richtig man auch damit fortſchritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm beſonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemeſſene Ordnung in dieſer Abwechslung, unſre Aufmerkſamkeit keinen Augenblik unterhalten, ſondern uns vielmehr verwirren: wie wenn z. B. der vorherangeführte melodiſche Satz ſo geſungen würde.



Kein Menſch würde gehen können, wenn keiner ſeiner Schritte dem andern an Länge und Geſchwindigkeit gleich ſeyn ſollte. Ein ſolcher Gang iſt völlig unmöglich. Wenn Töne uns ihn empfinden ließen, ſo wären ſie höchſt beſchwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit ſeyn; ſie muß in gleichen Schritten fortgehen, *) und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Muſik Takte genennt werden, eingetheilt ſeyn.

Dieſe Schritte müſſen, wenn ſie aus mehrern kleinen Rükungen beſtehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt auf der erſten Rükung ſtärker, als auf den übrigen angegeben wird, oder einen Accent hat. Alsdenn fühlet das Gehör die Eintheilung der Töne in Takte, ſo wie vermittelſt der Accente der Wörter, ob ſie gleich nicht, wie im Geſange, immer auf dieſelbe Stelle fallen, die Wörter ſelbſt von einander abgeſondert werden. **)

Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin,



, wenn auch gleich

*) S. Metrum.

*) S. Einförmigkeit.

**) S. Accent.

gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verſchieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar ſchon in der Rede würde das ſchönſte Gedicht, wenn man uns in immer gleichen Nachdruk, Sylbe vor Sylbe gleichſam vorzählen wollte, alle Kraft verlieren; die ſchönſten Gedanken wären nicht hinreichend, es angenehm zu machen. Darum müſſen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es iſt deswegen nöthig, daß die Dauer des Takts in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verſchiedenen Zeiten durch Accente, durch veränderten Nachdruk, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzeler Töne, ſich von einander unterſcheiden. Alſo müſſen in jedem Geſang Takte von mehreren Tönen ſeyn, deren Dauer zuſammengenommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hierdurch entſtehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit, die den Geſang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile eintheilen, ſo daß die Takte nicht nur gleich lang, ſondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt ſind. Dieſes dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile ſeiner Zeiten, bald einen, bald zwey, bald mehrere Töne haben, und dieſe können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verſchiedene Dauer ſich von einander auszeichnen. Hieraus entſtehet eine unerſchöpfliche Mannichfaltigkeit, bey beſtändiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzuſehen iſt. *) Daher läßt ſich begreifen, wie ein Geſang, vermittelſt dieſer Veranſtaltungen, wenn er auch ſonſt gar nichts ausdrükt, ſehr unterhaltend ſeyn könne. So gar ohne alle Abwechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Takts, und die Verſchiedenheit in ſeinen Zeiten ein unterhaltendes Geräuſch entſtehen, wovon das Trommelſchlagen ein Beyſpiel iſt:

Würden aber ganz verſchiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, ſo wäre doch dieſe mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber ſonſt verſchiedentlich gebildeten Gliedern beſteht, iſt nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirrt. Darum müſſen mehrere kleine Glieder in größere gruppirt, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zuſammengeſetzt werden. Dieſes iſt für alle Werke des Geſchmaks, die aus viel kleinen Theilen zuſammengeſetzt ſind, eine nothwendige Foderung. *) In der Melodie alſo müſſen aus mehreren Takten, größere Glieder, oder Einſchnitte, und aus mehreren Einſchnitten, Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden. **) Wird dieſes alles richtig nach einem guten Ebenmaaß beobachtet, ſo iſt die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

III. Bis hieher haben wir das Metriſche und Rhythmiſche der Melodie als etwas, das zur Annehmlichkeit des Geſanges gehöret, betrachtet. Aber noch wichtiger iſt es, durch die darin liegende Kraft zum leidenſchaftlichen Ausdruk. Dieſer iſt die dritte, aber weit die wichtigſte Eigenſchaft der Melodie. Ohne ſie iſt der Geſang

*) S. Takt.

*) S. Glied; Gruppe; Anordnung; in welchen Artikeln dieſes deutlich bewieſen worden.

**) S. Einſchnitt; Periode.

ſang blos ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräuſch; durch ſie wird er zu einer Sprache, die ſich des Herzens ungleich ſchneller, ſicherer und kräftiger bemächtiget, als durch die Wortſprache geſchehen kann.

Der leidenſchaftliche Ausdruk hängt zwar zum Theil auch, wie vorher ſchon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab, aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewürkt werden, iſt dazu ungleich kräftiger. Wir müſſen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verſchiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenſchaften der Melodie ſorgfältig unterſcheiden. Zuerſt kommt die Bewegung an ſich, in ſo fern ſie langſam oder geſchwind iſt, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der ſie bey einerley Geſchwindigkeit ſanft fließend, oder hüpfend, das iſt nachdem die Töne geſchleift, oder ſtark, oder ſchwächer ſind; drittens die gröſſeren oder kleineren, conſonirenden, oder diſſonirenden Intervalle. Viertens, die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade ſey, und die daher entſtehenden Accente; fünftens ſeine beſondere Art, oder die Anzahl ſeiner Theile; ſechstens, die Austheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; ſiebentens, das Verhältniß der Einſchnitte und Abſchnitte gegen einander. Jeder dieſer Punkte trägt das ſeinige zum Ausdruk bey.

Da es aber völlig unmöglich iſt, auch zum Theil unnütz wäre, weitläuftig zu unterſuchen, wie dieſes zugeht; ſo begnügen wir uns, die Wahrheit der Sache ſelbſt an Beyſpielen zu zeigen; blos in der Abſicht, daß junge Tonſetzer, denen die Natur die zum guten Ausdruk erforderliche Empfindſamkeit des Gehörs und des Herzens gegeben hat, dadurch ſorgfältig werden, keines der zum Ausdruk dienlichen Mittel zu verabſäumen.

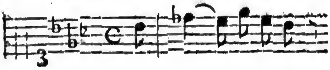
1. Daß das Schnelle und Langſame der Bewegung ſchon an ſich mit den Aeußerungen der Leidenſchaften genau verbunden ſey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kennet die Leidenſchaften, die ſich durch ſchnelle und lebhafte Würkungen äußern, und die, welche langſam, auch wol gar mit Trägheit fortſchleichend ſind. Der Tonſetzer muß ihre Natur kennen; dieſes wird hier vorausgeſetzt. Aber um den eigentlichen Grad der Geſchwindigkeit der Bewegung für jede Leidenſchaft, ſogar für jeden Grad derſelben zu treffen, muß er ſehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodiſchen Sätze, erforſchen, und zu dem Ende einerley Satz nach verſchiedenen Bewegungen ſingen, und darauf lauſchen, was dadurch in dem Charakter verändert wird. Wir wollen Beyſpiele davon anführen. Folgender melodiſcher Satz

in mäßiger Bewegung vorgetragen, ſchiket ſich ſehr wol zum Ausdruk der Ruhe und Zufriedenheit; iſt die Bewegung etwas geſchwinde, ſo verlieret ſich dieſer Ausdruk ganz, und wird fröhlich: ganz-langſam, würde dieſe Stelle gar nichts mehr ſagen. Folgendes iſt der Anfang einer höchſt zärtlichen und rührenden Melodie von Graun;

Largo.

Digitized by Google

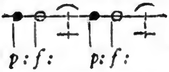
Largo.



Man ſinge es geſchwinde, ſo wird es vollkommen tändelnd. So ſehr kann die Bewegung den Ausdruk ändern.

Man iſt gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spieler allmählig darin nachlaſſen, oder, welches noch öfterer geſchieht, ſchneller werden. Aber wie wenn der Ausdruk es erfoderte, daß die Leidenſchaft allmählig nachließe, oder ſtiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht hat man es nur deswegen nicht verſucht, weil es den Spielern gar zu ſchwer ſeyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerkſamkeit von ſelbſt kömmt. Aber dieſes würde ich für ein Meiſterſtük halten, wenn der Tonſetzer ſeine Melodie ſo einzurichten wüßte, daß die Spieler von ſelbſt verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruk erfodert, etwas nachzulaſſen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte, worauf bey der Melodie, wegen des Charakters und des Ausdruks zu ſehen iſt, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung ſehr verſchieden ſeyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenſchaften an. Einige ſtoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre ſchleifen ſie und ſpinnen gleichſam einen aus dem andern heraus; einige reden ſtark, oder gar heftig, andre geben nur ſchwache Töne von ſich. Einige äuſſern ſich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonſetzer genau überlegen. Es ſind verſchiedene Zeichen eingeführt, wodurch der Tonſetzer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, ſo viel ihm möglich iſt, hierin genau und ſorgfältig ſeyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonſetzer ſtarke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn ſie ſchwach vorgetragen wird. Jeder Menſch empfindet, daß geſchleifte Töne zu ſanften, kurz abgeſtoßene zu heftigen Leidenſchaften ſich ſchiken. Werden die in den Niederſchlag fallende Töne ſchwach, und die im Aufſchlag kommende ſtark angegeben, als:



ſo empfindet man etwas wildes, oder tobendes dabey, und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Takts verkehrt wird, ſo kann dieſes Gefühl ſehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Bebungen, Triller, die Vor- und Nachſchläge ſind, können dem Ausdruk ſehr aufhelfen. Alle dieſe Kleinigkeiten muß der Tonſetzer zu nutzen wiſſen. In Anſehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenſchaften ſich in hohen, ſanfte, auch finſtere, in tiefen Tönen ſprechen. Dieſes leitet ihn, wenn es die übrigen Umſtände zulaſſen, für den Affekt die ſchiklichſte Höhe im ganzen Umfang der ſingbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre, einen prächtigen Marſch für Violine zu ſetzen, ſo würde es auch ungereimt ſeyn, einen höchſt freudigen Geſang in den tiefſten Baßtönen hören zu laſſen, oder etwas recht finſteres in dem höchſten Diſcant. Dieſes betrifft die Höhe des ganzen Stüks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen ſchon beſtimmt worden, müſſen die Töne da, wo die Leidenſchaft heftiger wird, höher, wo ſie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruk auch viel auf die Harmonie der

Inter.

Intervalle an, durch welche man fortſchreitet. Die Fortſchreitung durch diatoniſche Stufen hat etwas Leichtes und Gefälliges; die chromatiſche Fortſchreitung durch halbe Töne etwas Schmerzhaftes, auch bisweilen etwas Fürchterliches. Wir haben anderswo ſchon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt. *) Daß die vollkommen conſonirenden Intervalle im Aufſteigen überhaupt ſich zu lebhaftern, die weniger conſonirenden und diſſonirenden aufſteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finſtern Empfindungen ſchiken, iſt bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhafte Empfindungen ausdrüken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdienet ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie vom Capellmeiſter Graun angeführten Beyſpiele, kommt das ſehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieſer Arie eine Diſſonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Mediante, ſondern die Septime des Haupttones iſt, verurſachet wird.

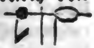
4. Viertens hat der Tonſetzer zur Wahrheit des Ausdruks nöthig, den verſchiedenen Charakter der beyden Gattungen des Takts, in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt ſchiket ſich zum geſetzten, ernſthaften und pathetiſchen Ausdruk; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beſchaffenheit der andern Umſtände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit ſeiner Theile auch zu heftigen, gleichſam durch Stöße ſich äußernden Leidenſchaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter, ſowol in geradem, als ungeradem Takt; und dieſes könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruk beytrage. Allein man wird finden, daß in ſolchen Fällen der Fehler in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade, anſtatt des geraden genommen worden iſt, durch andre Mittel nur unvollkommen verbeſſert worden, und daß daher dem Geſange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit anklebt. Sollte es einem in allen Künſten des Satzes erfahrnen Tonſetzer gelingen, in $\frac{3}{8}$ Takt, der ſeiner Natur nach fröhlich iſt, den traurigen Ausdruk zu erreichen; ſo wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruk wird immer ſchwächer ſeyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erſt wenn alles übrige, was zum metriſchen des Geſanges gehöret, mit der Gattung des Takts übereinſtimmt, thut dieſer ſeine rechte Würkung.

5. Allerdings aber thut die beſondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt iſt, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruk. Es macht in dem Gang eines Menſchen einen großen Unterſchied, wenn ſeine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rükungen geſchehen. Von den geraden Takten iſt der von $\frac{2}{4}$ ſanfter und ruhiger, als der von $\frac{4}{4}$, der, nach Beſchaffenheit der Bewegung, mehr Ernſthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrüken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruk, vom edlen Anſtand ſanfter, bis zum Ungeſtüm heftiger Leidenſchaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umſtände, beſonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{8}$ iſt der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas luſtiges. Deswegen ſind auch die meiſten fröhlichen Tänze aller

*) Im Artikel Lied S. 174. f.

Völker in dieſer Taktart geſetzt. Der von $\frac{6}{8}$ ſchiket ſich vorzüglich zum Ausdruk eines ſanften unſchuldigen Vergnügens, weil er in das Luſtige des $\frac{3}{8}$ Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleinern Rukungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernſt des geraden Takts einmiſcht.

6. Die größte Kraft aber ſcheinet doch in dem rhythmiſchen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derſelben Anzahl der kleinen Haupttheile, vermittelſt der verſchiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrüklichen und leichten Töne, und der untergemiſchten kleinern Eintheilungen, eine erſtaunliche Mannichfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieſelbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charakter erhält, welches der ſechste von dem zum Ausdruke nöthigen Punkte iſt. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entſtehen, ſieht man am deutlichſten, wenn man die verſchiedenen Tanzmelodien von $\frac{3}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum iſt dem Tonſetzer zur Wahrheit des Ausdruks nichts ſo weſentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Würkung der rhythmiſchen Veränderungen des Taktes. Hier wären ſehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beyſpiele anführen, die uns von einem Meiſter in der Kunſt mitgetheilt worden ſind.

Gleiche Takttheile, wie: da der erſte allezeit ſeinen natürlichen Accent, der andere ſeine Leichtigkeit behält, unterſcheiden ſich durch mehr Ernſt und Würde, als ungleiche, wie: oder: . Dieſer Schritt iſt lebhaft; aber noch weit mehr dieſer; und wenn drey oder gar vier kurze Töne zwiſchen längern ſtehen, ſo hat der Schritt großen Nachdruk zur Fröhlichkeit, wie dieſe: od. Eine oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrüklichen, als:  oder , drüken etwas wildes und ungeſtümes aus; ſehr ſchwerfällig aber iſt dieſe Eintheilung . Wenn weſentlich kurze Töne ſehr lang gemacht werden, wie hier: ſo giebt dieſes dem Gang etwas widerſpenſtiges und anfahrendes. Es iſt ſehr zu wünſchen, daß ein Tonſetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausſchweifende Phantaſie beſitzet, als Voßius, ſich die Mühe gebe, die beſten Melodien in der Abſicht zu unterſuchen, ſeine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.

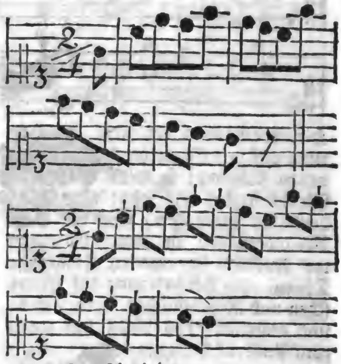
7. Endlich kommt in Abſicht auf den Ausdruk auch der ſiebente Punkt, oder die Behandlung der rhythmiſchen Einſchnitte in Betrachtung. Das Weſentlichſte, was in Abſicht auf die Schönheit hierüber zu ſagen iſt, kann aus dem, was in dem Artikel Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlaſſen dem, der ſich vorgenommen hat, den Melodienſatz nach ächten Grundſätzen zu ſtudiren, die Anwendung jener Anmerkungen, auf den Geſang zu machen. Sie wird ihm bey dem gehörigen Nachdenken nicht ſchwer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einſchnitte, ſich beſſer zu leichten und tändelnden, auch nach Beſchaffenheit der übrigen Umſtände zu ungeſtümen, heftigen Leidenſchaften, größere

gröſſere zu ernſthaften, ſchiken. Alles was pathetiſch, ernſthaft, betrachtend und andächtig iſt, erfodert lange, und wol in einander geſchlungene Glieder, oder Einſchnitte Sowol das Luſtige, als das Tobende ſehr kurze, und merklicher von einander Abgeſonderte. Es iſt ein ſehr wichtiger Fehler, wenn Tonſetzer, durch den Beyfall, den unerfahrne und ungeübte Ohren gewiſſen ſehr gefälligen ſo genannten Gallanterieſtüken geben, verführet, auch bey ernſthaften Sachen und ſogar in Kirchenſtüken, eine in ſo kleine, mehr niedliche, als ſchöne Sätze zerſchnittenen Geſang hören laſſen. Hingegen wäre es auch allemal ein Fehler, wann die Einſchnitte ſo weit gedähnt wären, daß ſie unvernehmlich würden; oder wenn gar der ganze Geſang, ohne merkliche Einſchnitte, wie ein ununterbrochener Strohm wegflöße. Dieſes geht nur in beſondern Fällen an, da der Geſang mehr ein fortrauſchendes Geſchrey, als einen würklichen Geſang vorſtellen ſoll. Uebrigens werden wir noch an einem andern Orte Gelegenheit haben, verſchiedene Beobachtungen über dieſen Punkt, beſonders über das Ebenmaaß der Glieder zu machen. *)

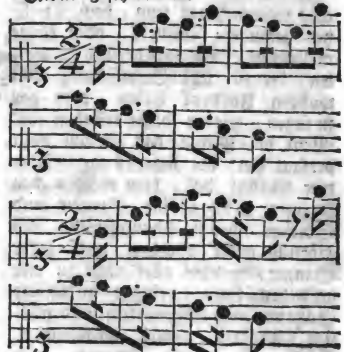
Dieſes aber muß in Abſicht auf den Ausdruk noch gemerkt werden, daß durch Abwechslung längerer und kürzerer Einſchnitte ſehr merklich könne gemacht werden, wie eine Leidenſchaft allmählig heftiger und ungeſtümer wird, oder wenn ſie mit Ungeſtüm anfängt, nach und nach ſinket. Wir wollen hier nur noch einige beſondere Beyſpiele anführen, an denen man fühlen wird, wie ein und eben dieſelbe Folge von Tönen, durch Verſchiedenheit des metriſchen und rhythmiſchen, ganz verſchiedene Charaktere annimmt. Man verſuche, den ſchon oben angeführten melodiſchen Satz auf die verſchiedenen nachſtehenden Arten abgeändert, zu ſingen:

*) S. Rhythmus.

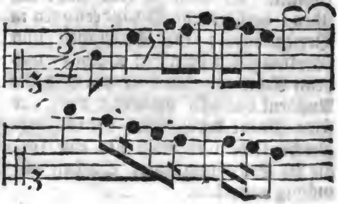
Mäßig



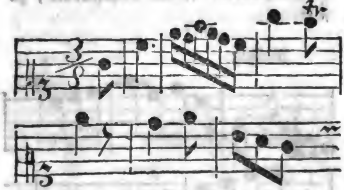
Etwas geſchwinder.



Allegretto.



Andante.



Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieſes Satzes genau Achtung; ſo wird man ohne Weitläuftigkeit und ohne alle Zweydeutigkeit empfinden, was für große Veränderungen in dem Charakter und Ausdruk bey einerley Folge von Tönen die Veränderung des Metriſchen und Rhythmiſchen verurſachet, und begreifen, daß dieſes das meiſte zum Ausdruk beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen ſeyn, dem Tonſetzer beſondere Formeln, oder kleine melodiſche Sätze vorſchreiben zu wollen, die für jede Empfindung den wahren Ausdruk haben, oder gar zu ſagen, wie er ſolche erfinden ſoll. Wem die Natur das Gefühl dazu verſagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Uebung im Singen und Spielen, beym Phantaſieren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu ofte geſchehen kann, einzele melodiſche Sätze von ſehr beſtimmtem und ſchönen Ausdruk genug vorkommen. Dieſe muß er fleißig ſammlen, und zu erforſchen ſuchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann zu dem Ende ſich üben, verſchiedene Veränderungen in Verſetzungen, im Metriſchen und Rhythmiſchen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruk dadurch verliert, oder gar ſeine Natur verändert. Durch dergleichen Uebungen wird ſich ſein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwikeln.

Bevor ich dieſen Hauptpunkt der guten Melodie verlaſſe, kann ich mich nicht enthalten, gegen einen ſehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem ſich leider auch die beſten Setzer zu unſern Zeiten hinreiſſen laſſen, ernſtliche Erinnerungen zu thun. Man trifft nur gar zu ofte unter richtigen und ſchönen Sätzen andre an, die außer dem Charakter des Tonſtüks liegen, und gar nichts ausdrüken, ſondern blos da ſind, daß der Sänger die Fertigkeit ſeiner Kehle, der Spieler die Flüchtigkeit ſeiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonſetzer, die ſich von ſolchen Sätzen gar nicht wieder loswikeln können, ehe ſie dieſelben durch alle Verſetzungen durchgeführet, itzt in der Höhe, denn in der Tiefe, itzt ſtark, und dann ſchwach, bald mit geſchleiften und denn mit geſtoßenen Tönen haben hören laſſen. Ein wahrer Unſinn, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden laſſen, völlig ausgelöſcht und zerſtört, und wodurch der Sänger aus einem Gefühlvollen und Empfindung erwekenden Virtuoſen in einem Luftſpringer verwandelt wird. Nichts beweiſet den frevelvollen Geſchmak unſrer Zeit ſo unwiderſprechlich, als der allgemeine Beyfall, den eine ſo abgeſchmakte Sache, wie dieſe, gefunden hat, wodurch auch die beſten Meiſter ſich in ſolche Kindereyen haben hinreiſſen laſſen.

Nicht viel beſſer, als dieſes, ſind die übel angebrachten Mahlereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber ſchon in einem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

IV. Ueber alles, was bereits von den Eigenſchaften der Melodie geſagt worden, muß auch noch dieſes hinzukommen, daß ſie ſingbar, oder ſpielbar, und, nach Beſchaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend ſey; wo dieſe Eigenſchaft fehlet, da werden

Digitized by Google

werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfodert, daß der Tonſetzer ſelbſt ein Sänger ſey, oder daß er es geweſen ſey, und daß er einige Uebung in den meiſten Inſtrumenten habe, um zu wiſſen, was in jeder Stimme leicht oder ſchwer ſey. Denn außerdem, daß gewiſſe Sachen an ſich, des ſtarken Diſſonirens halber, jeder Stimm und jedem Inſtrument ſchwer ſind, werden es andere, weil die Tonſetzer die Natur des Inſtruments, wofür ſie geſetzt ſind, oder die Art, wie man darauf ſpielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

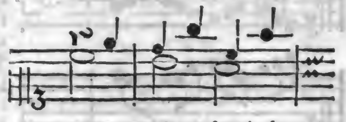
Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Geſanges kommt gar ofte von der Art der Fortſchreitung her, und hierüber hat ein Meiſter der Kunſt *) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilet, davon ich die vornehmſten jungen Tonſetzern zu gefallen hier einrüken will.

Leicht und faßlich wird eine Melodie vornehmlich ſchon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, ſo lange man nicht ausweichen will, bleibet, und nirgend einen durch ✱ oder b erhöhten oder erniedrigten Ton anbringet. Denn die diatoniſche Tonleiter iſt in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſes nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruk nicht nothwendig das Gegentheil erfodert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrnen, die kaum ihren Ton angegeben haben, da ſie ſchon Töne einer andern Tonart hören laſſen; vermuthlich, weil ſie ſich einbilden, es ſey gelehrter, wenn ſie oft etwas fremdes einmiſchen.

Aber auch dabey muß man ſich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewiſſen Tönen, die wir Leittöne genennt haben, **) ſtehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortſchreite. So kann man z. B. wenn man in der großen Tonart Stufenweiſe von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen iſt, nicht ſtehen bleiben, noch davon rükwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Iſt man in der weichen Tonart vom Hauptton Stufenweis bis auf die Sexte gekommen, ſo muß man nothwendig von da wieder einen Grad zurüktreten, welches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man ſo gekommen iſt; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton ſteiget, von da wieder in den nächſten halben Ton unter ſich zurük.

Hiernächſt ſind in Abſicht auf das Leichte und Gefällige des Geſanges die Würkungen der verſchiedenen Arten gleichförmiger Fortſchreitungen in Erwägung zu ziehen. Dieſen Namen geben wir den Fortſchreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quarten u. ſ. f. geſchehen. Dieſe ſind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder ſpringenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

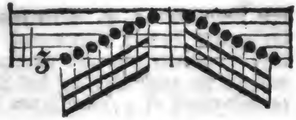
Die Fortſchreitung durch diatoniſche Stuffen giebt dem Geſange die größte Faßlichkeit, und iſt jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Fugen beſonders den Vortheil, daß der Hauptſatz dadurch von einem Gegenſatz ſich leicht auszeichnet, wie z. B.



Nur wird das herauf und herunter Rauſchen von einem Ton bis in ſeine Octave, und von dieſer zur Prime, als z

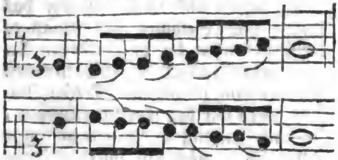
*) S. Herr Kirnberger.

**) S. Leitton.

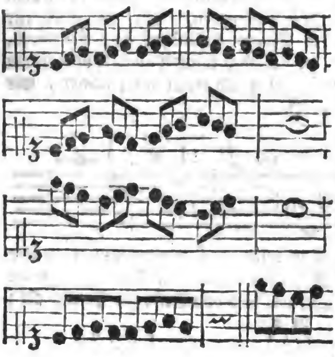


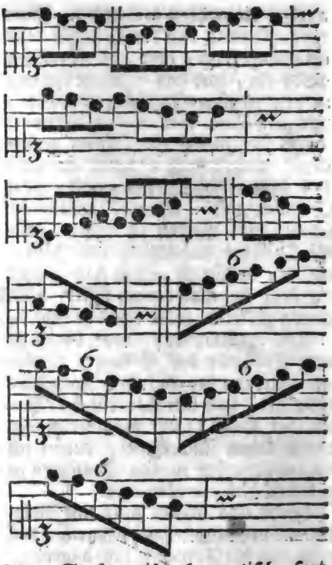
worin viele eine Schönheit zu ſuchen ſcheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die Stufenweis wiederholt werden, gefallen, wie z. B.

Nach der Stufenweis gehenden Fortſchreitung kommt die, da die zweyte Stufe wiederholt wird, als:



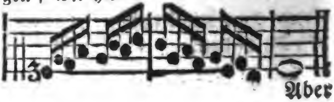
Auch dieſes findet jeder Liebhaber gefällig Aus ſolchen Secundenweis gehenden Fortſchreitungen, die man auf unzählige Weiſen verändern kann, entſtehen tauſenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.





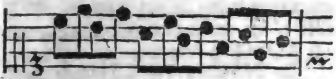
Aber Stufenweis chromatiſch fortzuſchreiten, hat für bloße Liebhaber etwas mißfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruk etwas finſteres, oder gar ſchmerzhaftes erfodert: in Stüken von vergnügtem Charakter muß dieſes gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Poßirlichen in comiſchen Stüken, kann eine ſolche Fortſchreitung, unter angenehme vermiſcht, gute Würkung thun.

Nach den Secunden ſind die Terzenfortſchreitungen angenehm und leicht, auch zur ſchnellen Beſtimmung der Tonart, wenn man von der Tonica eine Terz ſteigt, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, ſehr dienlich. Man kann eine ganze Folge von Terzenſprüngen Stufenweiſe herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber

Aber zwey große Terzen nach einander ſind nicht nur unangenehm, ſondern auch kaum zu ſingen. Auch Terzenſprünge, wodurch man allmählig herunterſteiget, ſind auf folgende Art ſehr unangenehm und zum Singen unbequem.



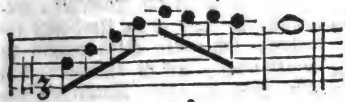
Gut aber ſind ſie auf nachſtehende Weiſe:

Der hier durch einen Querſtrich angezeigte Tritonus hat im Abſteigen nichts Widriges. Man darf nur beyde Arten nach einander ſingen, um die Richtigkeit dieſer Bemerkung zu empfinden.

Auch übereinander in eine Reyhe geſetzte Terzen ſind angenehm und leicht, nur müſſen ſie alle aus der Harmonie des Baßtones ſeyn. Z. B.

in C dur. in C mol.

G Accord mit der 7.

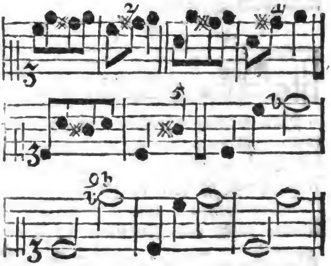


G Accord mit $\frac{9}{7}$.

Ueberhaupt kann man die Fortſchreitung durch Terzen unter die leichteſten und gefälligſten rechnen.

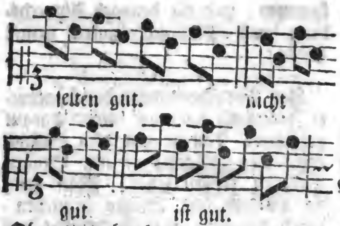
Man hat ſchöne Melodien, in welchen keine größere Fortſchreitungen, als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit genug haben.

Bey Fortſchreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu ſehen, daß ſie mit dem Baßton conſoniren, damit ſie im Singen leicht zu treffen ſeyen. Man kann ſie alsdenn wie Stufen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf ſehr ſchwere Intervalle herabſteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 2, die 4, die 5, die 6, und die große Septime zu treffen, deren ede, als das Subſemitonium einer von jenen Conſonanzen iſt, folglich durch das Abſteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octav angeſehen, und auf dieſe Weiſe vom Sänger gefunden. Dieſes wird durch folgende Beyſpiele erläutert.

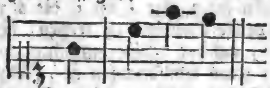


Quartenſprünge, die ſtufenweis höher ſteigen, können auf folgende Weiſe angebracht werden:

Aber durch eine Folge von Quarten herunterzuſteigen, oder eine ſtufenweis höher gehende Folge von fallenden Quarten, iſt ſelten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen.

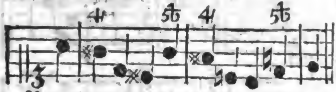


Ohne Unterbrechung durch Quarten zu ſteigen, geht auch an, aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes iſt gut:

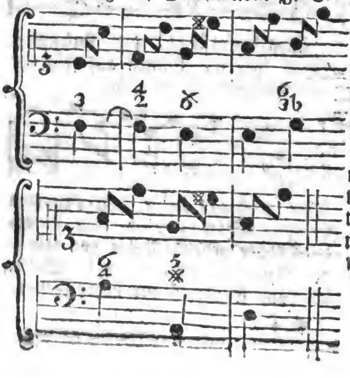


Aber rukwerts herunter giengen dieſe zwey Quarten nicht an.

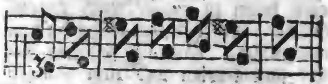
Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es ſey denn, daß einmal die übermäſſige Quarte dazwiſchen liege, wie in folgendem Beyſpiel:



Von kleinen Sexten können nicht zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verlezt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. Z. E.



Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu ſingen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn consonirende Sprünge dazwiſchen kommen.

In Anſehung der gefälligen Fortſchreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Intervalle den Geſang angenehmer machen, als die größern: ſie müſſen alſo, wenn nicht der Ausdruk das Gegentheil erfodert, am öfterſten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die ſeltenen vorkommenden größern Sprünge eine deſto beſſere Würkung thun. Aber aus dem, was wir ſchon anderswo angemerkt haben, *) iſt auch begreiflich, warum für den tiefſten Baßgeſang größere Intervalle den kleinen vorzuziehen ſind. Wo der Geſang vielſtimmig iſt, da gehöret es weſentlich zur Faßlichkeit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierein das beſte und leichteſte Verhältniß beobachte, welches darin beſtünde, daß wenn der Baß durch halbe Takte fortrüket, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszehntel hätte. Aber gut iſt es, wenn der Tonſetzer, wenigſtens ſo weit es die Umſtände erlauben, ſich dieſen Verhältniſſen zu nähern ſucht. Es iſt offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß ſie eben deswegen, weniger Nachdruk und Schattirungen, wodurch der Ausdruk unterſtützt wird, fähig ſind. Dieſes muß alſo durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden.

*) S. Eng.

den. Und eben des Nachklanges halber, verträgt der Baß Brechungen, oder ſogenannte Diminutionen einzeler Töne in der tiefern Octave gar nicht, weil ſie ein unverſtändliches Gewirre verurſachen. Je höher aber eine Stimme iſt, je mehr verträgt ſie ſolche, beſonders ſchaden die daher im Durchgang entſtehenden Diſſonanzen der höchſten Stimme gar nichts.

Auch dieſes iſt zur Vernehmlichkeit ſehr gut, und ofte nothwendig, daß wenigſtens eine Stimme blos durch ganze Takttheile vorſchreitet, durch Viertel im Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zuletzt möchte es, beſonders in unſern Tagen, da die Melodien gar zu ſehr mit unnützen Tönen überladen werden, nicht undienlich ſeyn, auf Einfalt des Geſanges zu dringen. Aber es iſt zu befürchten, daß die Tonſetzer wenig darauf achten. Mancher ſcheinet in der Meynung zu ſtehen, daß er um einen ſo viel geſchiktern Tonſetzer werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt hereinzwingt. Es wäre übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben ſollte. Aber dieſes iſt gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil ſich beſonders auszeichnen müſſe; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf dieſen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die ſogenannten Diminutionen, oder Brechung dieſes Tones, hineingekommene Töne, als bloße Auszierungen dieſes Helptones anzuſehen ſind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen iſt, den guten Geſchmak beleidiget, ſo iſt auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie daſſelbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieſes, daß dieſelbe durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber und leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelſtimmen verdunkelt wird. Dieſes beweiſet, daß die Mittelſtimmen dem Geſang ſeine Faßlichkeit benehmen können. Daher trifft man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern viel Arien an, die keine andre Begleitung, als den Baß haben. Dieſe nehmen ſich unſtreitig am beſten aus: aber der Sänger muß ſeiner Kunſt alsdenn gewiß ſeyn. Es giebt freylich Fälle, wo ſelbſt rauſchende Mittelſtimmen nothwendig ſind, wie z. B. wenn der Ausdruk wild und rauſchend ſeyn muß, die Melodie aber in einem hohen Diſcant ſteht: da thun ſehr geſchwind rauſchende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Würkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonſetzer auch die Einfalt der Melodie nicht ſuchen, daß er die Singeſtimme im Uniſonus von Flöten, Violinen oder andern Inſtrumenten begleiten läßt. Dieſes iſt vermuthlich ſchwacher Sänger halber aufgekommen, welche ohne ſolche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht ſagen, daß man etliche Takte nach einander ganz einförmig ſeyn, oder allezeit nur die Töne ſetzen ſoll, die ſchlechterdings weſentlich ſind. Es würde auf dieſe Weiſe dem Geſang an der ſo nöthigen Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Tonſtüken großer Meiſter bisweilen Folgen von Takten antrifft, da dieſelben Töne wiederholt werden. Alsdenn aber wird durch die Mannichfaltigkeit der Harmonie und viel ſchöne Modulationen, die Abwechslung, die der Melodie zu fehlen ſcheinet, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten iſt.

V. Nun bleiben uns noch übrig, von der fünften Eigenſchaft einer guten Melodie zu ſprechen, wenn ſie würklich zum Singen, oder wie man ſich ausdrükt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruk des Geſanges mit dem, der in dem Text herrſchet übereinkommen müſſe, verſtehet ſich von ſelbſt. Deswegen iſt das erſte, was der Tonſetzer zu thun hat, dieſes, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und ſo viel möglich, den Grad derſelben beſtimmt fühle; daß er ſuche ſich gerade in die Empfindung zu ſetzen, die den Dichter beherrſcht hat, da er ſchrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text ofte leſen und die Gelegenheit, wozu er gemacht iſt, ſich ſo beſtimmt als möglich iſt, vorſtellen. Iſt er ſicher die eigentliche Gemüthsfaſſung, die der Text erfodert, getroffen zu haben, ſo verſuche er ihn auf das richtigſte und nachdrüklichſte zu declamiren. Eine ſchwere Kunſt *) die dem Tonſetzer höchſt nöthig iſt. Alsdenn ſuche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenſte Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigſten Fehler des Satzes. Er bemerke genau die Worte und Sylben, wo die Empfindung ſo eindringend wird, daß man ſich etwas dabey zu verweilen wünſchet. Dort iſt die Gelegenheit, die rührendſten Manieren, auch allenfalls kurze Läufe, (denn lange ſollten gar nicht gemacht werden) anzubringen. Hat er Gefühl und Uebung im Satz, ſo werden ihm Bewegung und Takt, wie ſie ſich ſchiken, ohne langes Suchen einfallen Aber den ſchiklichſten Rhythmus und die beſten Einſchnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen muſikaliſch geweſen iſt, ofte ſehr ſchwer werden.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einſchnitte und Perioden, mit denen die im Texte ſind, übereinkommen müſſen. Aber wenn dieſe gegen das Ebenmaaß der Muſik ſtreiten? Alsdenn muß der Setzer ſich mit Wiederholungen, und Verſetzungen einzeler Wörter zu helfen ſuchen. Höchſt ungereimt ſind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verſtand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber iſt ſchon anderswo das Nöthige erinnert worden. *) Noch unverzeihlicher und würklich abgeſchmakt ſind Schilderungen einzeler Worte nach ihrem leidenſchaftlichen Sinn, der dem Ausdruk des Textes völlig entgegen iſt. Wie wenn der Dichter ſagte: weinet nicht, und der Tonſetzer wollte auf dem erſten Worte weinerlich thun. Und doch trifft man ſolche Ungereimtheiten nur zu ofte an.

Endlich iſt auch noch anzumerken, daß gewiſſe Fehler gegen die Natur des Taktes, die Melodien höchſt unangenehm und widrig machen. Dergleichen Fehler ſind die, da die Diſſonanzen auf Takttheilen, die ſie nicht vertragen, angebracht werden. Im $\frac{3}{4}$ Takt, wo die Rükungen durch Viertel geſchehen, können die Vorhalte oder zufälligen Diſſonanzen nur auf dem erſten Viertel angebracht werden; geſchehen aber in dieſem Takt die Rükungen durch Achtel, ſo können dieſe Diſſonanzen auf dem erſten, dritten und fünften Achtel ſtehen: hingegen im $\frac{6}{8}$ Takt, fallen ſie auf das erſte und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder ſechsten vorbereitet. Dieſes ſind ſehr weſentliche Regeln, die man ohne Beleidigung des Gehöres nicht übertreten kann.

*) S. Vortrag in redenden Künſten.

*) S. Mahlerey in der Muſik.

Menuet.
(Muſik; Tanzkunſt.)

Ein kleines fürs Tanzen geſetztes Tonſtük in $\frac{3}{4}$ Takt, das aus zwey Theilen beſteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederſchlag an, und hat ſeine Einſchnitte von zwey zu zwey Takten auf dem letzten Viertel; gerade auf der Hälfte jedes Theiles müſſen ſie etwas merklicher ſeyn. Aber die durch ſolche Einſchnitte entſtehenden Glieder müſſen geſchikt mit einander verbunden ſeyn, welches am beſten durch die Harmonie des weſentlichen Septimenaccords, oder deſſen Verwechslungen, oder in der Melodie ſelbſt auf eine Weiſe geſchieht, wodurch zwar der Einſchnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederſchlag des letzten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruk muß edel ſeyn und reizenden Anſtand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden laſſen. Die geſchwindeſten Noten ſind Achtel. Aber es iſt ſehr gut, daß eine Stimme, es ſey der Baß, oder die Melodie in bloſſen Vierteln fortſchreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer deſto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten iſt. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonſt muß dieſer Tanz in reinem zweyſtimmigen Saz, wo die Violinen im Einklang gehen, geſetzt ſeyn. Wegen der Kürze des Stüks haben keine anderen Ausweichungen ſtatt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Alſo kann der erſte Theil in die Dominante ſchließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den erſten wiederholen, ſo ſchließt jener in die Dominante, und dieſer in die Tonica. So ſind die Menuette zum Tanzen am beſten, weil ſie am kürzeſten ſind. Man kann auch, um ſie etwas zu verlängern, den fünften und ſechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch ſolche, die im Aufſchlag anfangen, und den Einſchnitt beym zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen laſſen. Andere, die mit dem Niederſchlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einſchnitt ſetzen. Von dieſer Art ſind insgemein die Paſtoralmenuette: aber man muß mit ſolcher Miſchung der Einſchnitte behutſam ſeyn, damit der Rhythmus ſeine Natur nicht verliere.

Bey Menuetten, die ſowol zum Spielen als zum Tanzen geſezet werden, pflegt man auf eine Menuet ein Trio folgen zu laſſen, das ſich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Saz durchaus dreyſtimmig und die Melodie einnehmend ſeyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contraſt beyder Stüke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton geſetzt, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz ſelbſt iſt durchgehends wol bekannt und verdienet in Anſehung ſeines edlen und reizenden Weſens den Vorzug vor den andern geſellſchaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden; weil dadurch die Ergötzlichkeit zu einförmig würde. Er ſcheinet von den Grazien ſelbſt erfunden zu ſeyn, und ſchiket ſich mehr, als jeder andere Tanz für Geſellſchaften von Perſonen, die ſich durch feine Lebensart auszeichnen. Seltſam iſt es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieſer feine Tanz zuerſt aufgekommen iſt. Franzöſiſchen Urſprungs

Digitized by Google

ſprungs, wie viele glauben, ſcheinet er nicht zu ſeyn. Wenigſtens iſt er für die Lebhaftigkeit der franzöſiſchen Nation zu geſetzt.

Metalepſis.

(Redende Künſte.)

Eine Figur der Rede, die eine beſondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Urſach und Würkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durch Los gewonnen hat, ein Los nennt.

Metapher; Metaphoriſch.

(Redende Künſte.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruk, der die Beſchaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenſtandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenſtand vorhanden iſt, erkennen läßt. Sie iſt von der Allegorie darin unterſchieden, daß dieſe das Bild, aus deſſen Aehnlichkeit mit einem andern wir dieſes andre erkennen ſollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnet wird. Wenn man ſagt, **der Verſtand ſey das Auge der Seele**, ſo ſpricht man in einer Metapher, weil man die Beſchaffenheit der Sache, die ſchon genennt worden, nämlich des Verſtandes durch die Aehnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt: ſagte man aber von einem Menſchen: **ſein ſcharfes Auge wird ihm die Beſchaffenheit der Sache nicht verkennen laſſen**; ſo iſt dieſer Ausdruk, genau zu reden, allegoriſch; weil der Gegenſtand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genennt worden iſt. Man nimmt es aber nicht immer ſo genau, und giebt faſt allen kurzen Allegorien den Namen der Metaphern. †) Von der Vergleichung unterſcheidet ſich die Metapher dadurch, daß die Form oder Wendung des ganzen Ausdruks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrüklich anzeiget. Wenn man ſagte; **der Verſtand iſt gleichſam das Auge der Seele**; ſo wäre dieſes eine kurze Vergleichung. Alſo ſind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verſchieden; alle gründen ſich auf Aehnlichkeit, und die Gründe, worauf ihre Richtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, ſind dieſelben.

Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar blos ſolche Gegenſtände bezeichnen, die einen Ton von ſich geben, *) und daß die Bedeutung derſelben durch Aehnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Dieſemnach wäre der gröſte Theil der Wörter jeder Sprache metaphoriſch, oder vielmehr allegoriſch.

Wir haben hier die Metapher blos in Abſicht auf ihren äſthetiſchen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derſelben den Sprachlehrern überlaſſen. Die meiſten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien ſind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge veranlaſſet, und durch die Länge der Zeit hat man vergeſſen, daß ſie Metaphern ſind; weil ſie von undenklichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht werden. Die Wörter **Verſtehen**, **Einſehen**, **Faſſen**, Behal-

†) Die Sprachlehrer ſagen insgemein, die Allegorie ſey eine ausgedehnte, oder fortgeſetzte Metapher: richtiger und dem Urſprung dieſer Dinge gemäßer würde man ſagen, die Metapher ſey eine kurze und im Vorbeygang angebrachte Allegorie. Denn dieſe iſt eher, als die Metapher geweſen.

*) Man ſehe den Artikel **lebendiger Ausdruk**.

Digitized by Google

Behalten, die gewiſſe Würkungen der Vorſtellungskraft bezeichnen, ſind metaphoriſch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieſer Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philoſophen, der die wunderbaren Verbindungen unſrer Begriffe beobachten will. *)

In der Theorie der ſchönen Künſte kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die äſthetiſche Kraft haben, und Sachen, die man ohne ſie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkührliche Zeichen, ſondern, als Bilder erſcheinen, an denen man die Beſchaffenheit der Sachen lebhaft und anſchauend erkennet. Von ihrer Würkung iſt bereits anderswo geſprochen worden. **) Hier bleibet nur über dieſen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da ſie meiſtentheils mit einem einzigen Worte ausgedrükt wird, von ſchnellerer Würkung iſt, als andere Bilder. Man findet, daß ſie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Richtigkeit trokenen Zeichnung ein Gemählde macht. Schon dadurch allein kann ein ſonſt blos philoſophiſcher Vortrag äſthetiſch werden; weil er bey einer genauen Entwiklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle untern Vorſtellungskräfte in beſtändiger Beſchäfftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, bloß fruchtbaren Kornfeld, in eine nicht weniger fruchtbare, aber durch tauſend abwechſelnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es gehört aber mehr, als blos lebhafte Einbildungskraft zu der vollkommenen metaphoriſchen Schreibart. Es kann nützlich ſeyn, wenn wir hier über die bey dem Gebrauch der Metapher nöthige Behutſamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Ariſtoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weiſe fehlerhaft wird. 1. Wenn ſie nicht richtig, das iſt, wenn keine würkliche Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild iſt. 2. Wenn ſie (bey ernſthaftem Gebrauch) etwas comiſches hat, das iſt, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contraſt ausmachen. 3. Wenn ſie zu hoch, oder ſchwülſtig iſt. 4. Wenn ſie dunkel und zu weit hergeholt iſt. Man könnte noch 5. hinzuthun, wenn ſie abgenutzt, oder ſo ſehr gewöhnlich iſt, daß man ohne das Bild ſich das Gegenbild dabey unmittelbar vorſtellt. Dieſes bezieht ſich auf ihre Beſchaffenheit. Ihr Gebrauch iſt fehlerhaft. 1. Wenn man ſie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet. 2. Wenn ſie zu ſehr angehäuft werden.

Man trifft faſt in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an ſich haben. Denn da ſie oft aus Noth entſtanden, oder von ſeltenen Umſtänden, ihren Urſprung bekommen haben, ſo konnten ſie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der ſtrengſten Aehnlichkeit der Vorſtellungen abgepaßt ſeyn. Vor dergleichen Metaphern wenn ſie gleich in der gemeinen Rede vollgültig ſind, hütet man ſich in Werken des Geſchmaks. Und hier iſt auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachſene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn ſie gleich

*) Wer das Genie des Menſchen recht aus dem Grunde ſtudiren will, findet die beſte Gelegenheit dazu in der Erforſchung des Urſprungs der metaphoriſchen Ausdrüke. Wer hievon nähere Anzeige verlangt, kann nachleſen, was ich in der academiſchen Abhandlung von dem wechſelſeitigen Urſprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

**) S. Bild; Allegorie.

Digitized by Google

gleich noch ſo richtig und ſchön wären. In warmen Ländern, wo Froſt, Schnee und Eis völlig unbekannte Dinge ſind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römiſchen Hierarchie völlig unbekannt ſind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutſchen Dichters verſtehen.

Ein krummer Stab, der iſt gewachſen
Zum langen Speer. *)

Dieſes bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprache eines kaltblütigen Volkes ſehr ſchwülſtig ſeyn, die unter Völkern von mehr erhitzter Einbildungskraft nichts auſſerordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines ſcharfſinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, ſagt er, der kühnen Wortmetaphern lag in der erſten Erfindung: aber wie? wenn ſpät nachher, wenn ſchon alles Bedürfniß weggefallen iſt, aus bloßer Nachahmungsſucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? Und gar noch ausgedehnt und erhöhet werden? Denn, o denn, wird der erhabne Unſinn, das aufgedunſtene Wortſpiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Witz, der denn vielleicht am wenigſten ſpielen wollte, wenn er am meiſten zu ſpielen ſchien; es war rohe Erhabenheit der Phantaſie, die ſolch Gefühl in ſolche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche ſchaler Nachahmer, ohne ſolches Gefühl, ohne ſolche Gelegenheit — ach! Ampullen von Worten ohne Geiſt.“ **)

*) Maner ein alter deutſcher Dichter aus des Hundii Gloſſar. bey Leibnitzen in ſeinem Etymol.

**) Herder über den Urſprung der Sprache S. 115.

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht blos lebhafter Witz; eine geſunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einen fleißigen Beobachtungsgeiſt und weitläuftige Kenntniß der körperlichen und ſittlichen Natur unterſtützt, ſo muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entſtehen. Darum iſt nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftſtellers beſſer erkennen kann, als aus dem Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was ſchon an einem andern Orte dieſes Werks angemerkt worden, daß in unſern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten ſo weiten Ausdähnung der Kenntniß natürlicher Dinge, und bey ſo ſehr vervielfältigten mechaniſchen Künſten, die Quelle der Metaphern weit reicher iſt, als ſie ehemals war. Es zeigte würklich Armuth des Genies an, wenn die Neuern in dieſem Stük die Alten nicht überträfen.

Es iſt wol unnöthig ſich hier in beſondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher ſelbſt, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulaſſen, da ein mittelmäßiges Nachdenken ſie an die Hand giebt.

Aber dieſes verdienet angemerkt zu werden, daß die Metapher, um ganz vollkommen zu ſeyn, auch in dem Ton der Materie, wo ſie gebraucht wird, müſſe geſtimmt ſeyn. Im Schäfergedicht muß ſie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da ſie bey ſtrengerm Inhalt auch von ſehr ernſthaften, allenfalls finſtern Gegenſtänden kann genommen werden. Wer dieſes verſäumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geſchmaks ein ſehr wichtiger Fehler iſt. *)

Auch

*) S. Ton.

Digitized by Google

Auch dem Grade der Begeiſterung, in dem man ſchreibet, muß die Metapher angemeſſen ſeyn; hoch und kühn in der Ode, aber gemäßiget und von philoſophiſcher Schärfe in dem geſetzten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn ſie gar zu gemein, oder ſchon abgenutzt iſt. Da man aber unter ſolchen Metaphern einige von großer Kraft und Schönheit antrifft; ſo iſt ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar ſehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhöhet, da er den Oreſtes, um ſeinen Pylades von dem Opfermeſſer zu retten, ſagen läßt: „**Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieſes Fahrzeuges von Wiederwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich mit.** *)

Dieſes Beyſpiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzeſten und ſicherſten durch glükliche Metaphern zu erreichen ſey. Der Fall muß ſtatt haben, wo die Ueberzeugung von anſchauender Erkenntniß, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu ſchwer, oder zu ſubtil wäre, den Beweis zu entwikeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induktion, und ſetzt einen ſehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines ſchwerer zu faſſenden, aber ähnlichen Falles.

*) Iphig. in Taur. vs. 600, 601.

Metonymie.

(Redende Künſte.)

Namensverwechslung. Iſt ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, ſondern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewiſſe Weiſe angehöret, genennt wird. Es giebt eine große Menge ſolcher Namensverwechslungen, davon wir die Vornehmſten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Urſache und Würkung. Z. B. die Feder für die Schrift ſelbſt. Der lateiniſche Ausdruk stylum vertere, für ausbeſſern oder auslöſchen, was man geſchrieben hat. Hier wird die Urſache genennt, und die Würkung verſtanden. Wenn **Ovidius** ſagt:

Nec habet Pelion *umbras:*

ſo will er ſagen, er, der Berg, ſey kahl von Bäumen. Alſo nennet er die Würkung, und verſteht die Urſache.

2. Die Verwechslung des Behältniſſes einer Sache mit der Sache ſelbſt. **Er liebt die Flaſche**, d. i. den in der Flaſche enthaltenen Wein. **Der Himmel freuet ſich**, d. i. die Seligen des Himmels.

3. Mit dieſer iſt die Verwechslung des Ortes mit der Sache faſt einerley. Wenn man ſagt, **dies iſt die Anatomie**, d. i. das Gebäude, auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derſelben. Z. E. der Preußiſche Adler, der Preußiſche Zepter, anſtatt das Preußiſche Reich.

5. Einen Theil des Leibes, um eine Eigenſchaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein ſeichtes Gehirn.

6. Der Name des Beſitzers einer Sache für die Sache ſelbſt. Jam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichsd'or. Ein Philipp.

Es giebt aber außer dieſem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müßigen Grammatiker herzuzählen, und wenn er will auch mit ihren beſondern griechiſchen Namen zu belegen, überlaſſen.

Man ſieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaſtigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Urſachen, entſtehen. In der Dicht- und Redekunſt thun dieſelben bisweilen kleine Dienſte, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerkſamkeit. Wie aber dieſe Würkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müßte gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geſchmak weit beſſer empfinden, als es zu beſchreiben wäre.

Wichtiger wäre es für den Gebrauch des Philoſophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie geſammlet würden, weil daraus die mannichfaltigen Wendungen des menſchlichen Genies in Verbindung der Begriffe am beſten erkennt werden können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein ſo ſehr großer Reichthum des Ausdruks in den ausgebildeten Sprachen entſtanden iſt.

Metopen.

(Baukunſt.)

Sind in der doriſchen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwiſchen den Tryglyphen oder Dreyſchlitzen, von deren Urſprung und Beſchaffenheit bereits im Artikel **doriſche Säulenordnung** das Weſentlichſte iſt angemerkt, und durch die dortſtehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältniſſen ihrer Größe, welches ein wichtiger Punkt iſt, kommt im Artikel **Säulenordnung** das nähere vor. Da dieſem Artikel in der Hauptſache nichts übrig geblieben iſt, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltſame und Willkührliche im Geſchmak anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weiſe führet.

Die erſte betrifft das Willkührliche. Aus dem, was in den Artikeln **Gebälk** und **doriſche Ordnung** angemerkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, welcher Ordnung es ſey, nicht nur natürlich, ſondern weſentlich ſeyen; und doch ſind ſie nur in der doriſchen Ordnung gebräuchlich. Sollte dieſes daher kommen, daß blos in doriſchen Gebäuden der Gebrauch geweſen, den Zwiſchenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachläßigkeit (denn die Dorier ſcheinen überall weniger fein, als die andern Griechen geweſen zu ſeyn) offen zu laſſen? Oder iſt die doriſche Ordnung, wie es auch aus andern Umſtänden ſcheinet, die älteſte, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erſt aufgekommen ſind, als man ſchon die Kunſt etwas verfeinert hatte? In dieſem Falle läßt ſich begreifen, daß man in der joniſchen und corinthiſchen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat, ſo daß der ganze Fries eine platte Bande geworden iſt.

Aber warum würde man itzt einen Baumeiſter tadeln, wenn er in dieſen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da ſie ihnen doch eben ſo natürlich, als dem doriſchen Fries ſind? Deswegen, weil es gut iſt, da einmal ein ungefährer Zufall blos einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich iſt, daß durch die beſondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannichfaltigkeit in den Bauarten beybehalten werde. Indeſſen iſt Goldmann nicht zu tadeln, daß er in der toscaniſchen Ordnung durch Einführung der

der Abſchnitte *) auch Metopen anbringet.

Noch weniger kann das Seltſame und Eigenſinnige des Geſchmaks gerechtfertiget werden, das ſich in der alten Verzierung der Metopen zeiget, denen Hirnſchädel von Opferthieren, ein in der That ekelhafter Gegenſtand, zur Zierrath dienen mußten. Dieſes ſoll uns ſehr ſorgfältig machen, alles, was zum Geſchmak gehört, aus allgemeinen Grundſätzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundſatz würde uns darauf geführt haben, daß an ſich äußerſt widrige Dinge, dergleichen Hirnſchädel und abgehauene Köpfe ermordeter Menſchen ſind; **) die nur aus Nebenumſtänden für ein noch wildes Volk, angenehme Gegenſtände ausmachen, bey der äußerſten Verfeinerung des Geſchmaks, als weſentliche Zierrathen der ſchönen Baukunſt ſollten empfohlen werden?

Metrum; Metriſch.

(Schöne Künſte.)

Die Wörter bedeuten im allgemeineſten Sinn etwas richtig allgemeſſenes, das größere oder kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältniß ein Ganzes durch ſeine Form angenehm wird. Bey dieſer allgemeinen Bedeutung bleibet dieſer Artikel ſtehen; weil das eigentliche Metrum der lyriſchen Gedichte in einem beſondern Artikel vorkommt. ***)

Jedermann fühlt, daß in Gebäuden und ſichtbaren Formen Eurythmie und Ebenmäaß, in Muſik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abgemeſſenes ſeyn müſſe; aber wenige wiſſen den Grund hievon anzugeben.

*] S. Abſchnitt.

**] S. Masken.

***] S. Sylbenmaaß.

In Gegenſtänden, die unabhänglich von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das Aeußerliche der Form gefallen ſollen, iſt das Metriſche eine weſentliche Eigenſchaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt ſeiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht ſeinen Zwek durch die blos ungebundene Rede, wenn ihr auch allenfalls der gewöhnliche proſaiſche Wolklang fehlen ſollte; und wenn wir bey einer ſehr intreſſanten Handlung die Perſonen unordentlich durch einander gehen ſehen, und ihre ungekünſtelten Reden hören, ſo finden wir Wolgefallen daran. Aber Töne, die an ſich weder Begriffe noch Empfindungen erweken; Bewegungen der Menſchen, die nichts leidenſchaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes haben; dieſe kann Niemand mit Wolgefallen hören und ſehen. Sollen ſie uns reizen, ſo muß ihre Form durch genaue metriſche Einrichtung gefällig werden. Alſo keine Inſtrumentalmuſik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entſteht. Je unbedeutender die einzeln Theile an ſich ſind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemeſſene der Form weniger nöthig, als eine blos zur Ergötzung des Auges aufgeſtellte Vaſe, oder ein Obliſk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Geſang, hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaaße, und im Rhythmus der Muſik nöthig, als ein blos zur Ergötzung dienendes Lied, oder eine Tanzmelodie. Im Tanze ſelbſt hat die Pantomime, die ſchon durch den Inhalt etwas vorſtellt, das ſcharfe Metrum nicht nöthig, das den geſellſchaftlichen Tänzen von weniger Bedeutung nothwendig iſt.

Dieſes erkläret den Urſprung alles metriſchen in Werken des Geſchmaks. Was übrigens von der nähern Be-

ſchaffenheit dieſer Abmeſſung in Gebäuden, in der Rede, in der Muſik und im Tanze zu beobachten iſt, wird in beſondern Artikeln vorkommen. *)

Mezzatinta.

(Mahlerey.)

Die Mahler verbinden mit dieſem Worte eben nicht allezeit denſelben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede **Mittelfarbe**, auch jede gebrochene **Farbe** auszudrüken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verſtehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriß eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer ſo unbeſtimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieſes Wort aufzunehmen. Die verſchiedenen Sachen, die dadurch angezeiget werden, haben wir in den Artikeln **Mittelfarben** und **gebrochene Farben** vorgetragen.

Mi-Fa.

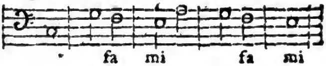
(Muſik.)

So nennet man die in der diatoniſchen Tonleiter an zwey Orten unmittelbar auf einander folgenden halben Töne, als in C dur e-f und h-c; weil nach der Aretiniſchen Solmiſation der erſtere immer Mi, der zweyte Fa heißt. Spricht man von Mi-Fa, als wenn dieſe beyden Sylben ein Wort ausmachten; ſo hat man dabey allemal Rükſicht auf gewiſſe Schwierigkeiten, welche aus der Lage des Mi und Fa, die in verſchiedenen Tonarten verſchieden iſt, entſtehen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten geſetzten Kirchenſachen, und in allen Fugen, in Abſicht auf die Lage dieſer halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor.

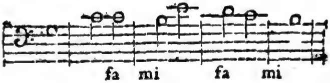
*) S. Ebenmaaß; Sylbenmaaß; Rhythmus; Eurythmie.

Man hat die ſtrengſte Aufmerkſamkeit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort, oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptſatze hat, wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.

Führer.

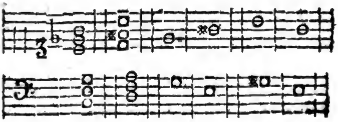


Gefährte.



Nur wenn der Hauptſatz mit einem Gegenſatz in verſchiedene Contrapunkte verſetzt wird, bindet man ſich nicht mehr ſo genau an die Gleichheit des Mi-Fa, ſondern ſucht es durch ♯ oder b zu erhalten.

Man ließt ofte bey älteren Tonlehrern ſehr ernſtliche Warnungen, daß man ſich vor dem Mi gegen Fa hüten ſoll. Dieſes will ſo viel ſagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortſchreitung, denſelben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen ſoll, wie z. E. hier:



weil dieſes die unerträglichſte Diſſonanz ausmacht.

Miniatur.

(Mahlerey.)

Iſt eine beſondere Art Mahlerey mit Waſſerfarben, die nur zu ganz klei-

nen

Digitized by Google

nen Gemählden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Penſel, aber nicht durch Striche; ſondern blos durch Punkte. Alſo beſtehet das ganze Gemähld aus feinen an einander geſetzten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine beſondere Miniaturart, durch ſehr kurze und feine Striche. Das Gemähld wird auf weißen Grund, ſtarkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchſten Lichtern geſpart wird. Elfenbein iſt aber ein ſchlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemähld, beſonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Geſicht, und was ſonſt an dem Bilde nakend iſt, wird punktirt, das übrige, Gewand und Nebenſachen, wird nach der gemeinen Art durch Penſelſtriche und Vertreibung der Farben in einander, gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey ſehr ſchöne Stüke in dem Cabinet des Königs von Frankreich ſind. In der Miniatur ſelbſt wird nichts vertrieben, ſondern jeder Punkt behält die Farbe, wie ſie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, ſo thun ſie doch neben einander geſetzt, wenn der Miniaturmahler recht geſchikt iſt, eben die Würkung, als wenn ſie in einander gefloſſen wären. Doch iſt es ſeltener, eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu ſehen, als ein anderes Gemähld. In Portraiten ſind doch die Farben insgemein zu ſchön, als daß ſie das wahre Colorit der Natur darſtellten. Für Blumen ſchiken ſie ſich am beſten.

Dieſe Mahlerey dienet nur für ſehr kleine Gemählde, die allemal unter Glas müſſen geſetzt werden: ſie erfodert ungemein viel Geduld und große Behutſamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein laſſen ſie mehr die Geduld und den Fleiß des Künſtlers, als ſein Genie bewundern. Doch ſieht man auch bisweilen Miniaturen von großer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber ſie ſind ſelten. Indeſſen iſt die Miniatur deswegen ſchätzbar, weil ganz kleine Gemählde in Ringe, Uhren und anderes Geſchmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich beſinne mich bey irgend einem alten Schriftſteller die Beſchreibung eines Gemähldes geleſen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müßte in Miniatur gearbeitet geweſen ſeyn. In den mittlern Zeiten, da die ſchönen Künſte meiſt im Staub lagen, mag die Miniatur am meiſten geblüht haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchſtaben kleine Gemählde machen, und dieſe Art der Pracht war ihnen damals ſo gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es iſt. In dem Cabinet des Herzogs von Parma ſoll ein Mißale dieſer Art von ausnehmender Schönheit ſeyn, von Dom Jul. Clovio bemahlt. Dieſer Clovio iſt einer der berühmteſten Miniaturmahler geweſen. Seine vornehmſten Werke ſind nebſt denen von Fra Giov. Batt. del Monte ſinario vornehmlich in der florentiniſchen Gallerie zu ſehen.

Minute.

(Baukunſt.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeiſter den Model eintheilen. Die meiſten geben der Minute den dreyßigſten Theil des Models. Man ſehe den Artikel Model.

Digitized by Google

Mitleiden.
(Schöne Künſte.)

Die liebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der ſchönen Künſte beſonders in Betrachtung zu kommen. Verſchiedene Werke der Kunſt zielen blos darauf ab, uns dieſe Art der Wolluſt, die das Mitleiden mit ſich führet, genießen zu laſſen. Darum wollen wir hier die Natur und die Würkungen dieſer Leidenſchaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derſelben in den ſchönen Künſten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menſchen, an deren Schikſal wir Antheil nehmen, für unglüklich halten; es ſey daß ſie ſelbſt dabey leiden, oder nicht. Denn oft entſteht das gröſte Mitleiden, wenn wir andre unglüklich ſehen, ob ſie gleich ſelbſt ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnwitzigen geſchieht. Das erſte alſo, was zum Mitleiden erfodert wird, iſt, daß wir andre für unglüklich halten; das zweyte, daß wir Antheil an ihrem Schikſal nehmen müſſen. Sowol bey der einen als bey der andern dieſer Bedingungen iſt verſchiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfodert.

Zuerſt alſo richtet ſich das Mitleiden nach den Vorſtellungen, die wir ſelbſt von dem Elend, oder Unglük haben. Wer niederträchtig genug iſt, ſelbſt keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern wiederfährt, kein Mitleiden erweken, und ſo wird der, welcher den Beſitz des Reichthums gering ſchätzet, kein Mitleiden mit dem haben, der ſein Vermögen verloren hat; auch ſogar alsdenn nicht, wenn es dieſem ſchmerzhaft iſt. Es giebt ſogar Fälle, wo wir den über ſein Elend klagenden, ſchelten, und es ihm übel nehmen, daß er ſich elend fühlet. So gewiß iſt es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir ſelbſt leiden würden, wenn wir an des andern Stelle wären.

Die andere Erfoderniß zum Mitleiden iſt, daß uns die Perſonen, deren Elend wir fühlen ſollen, nicht gleichgültig ſeyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig iſt, macht keinen Eindruk; trifft es Perſonen, die man haſſet, ſo macht es ſogar Vergnügen. Aber auf den höchſten Grad ſteiget es, wenn das Elend Perſonen betrifft, für die man groſe Hochachtung, oder ſehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt iſt ein Menſch nur in ſo fern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menſchen, die Niemand achten, als ſich, und die, welche ihnen angehören, und dieſe ſind gegen alle Menſchen hart und unempfindlich — Groſe, die alles verachten, was unter ihrem Stand iſt: dieſe haben nur mit Perſonen ihres Standes Mitleiden; ſie ſehen die Noth der geringern ohne die geringſte Rührung. Nicht ſelten findet man Menſchen, die ſo ſehr in ſich ſelbſt verliebt, und dabey ſo kurzſichtig, und daher ſo ungerecht ſind, daß ſie jeden andern Menſchen, der nicht ſo denkt und handelt, wie ſie es erwarten, verachten, oder gar haſſen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menſchen, die gegen ihre Freunde ſehr mitleidig ſind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwerdt gegen die wüthen, die in bürgerlichen, oder gottesdienſtlichen Angelegenheiten, von einer andern Parthey, als ſie ſelbſt ſind. Ich habe einen Mann gekannt, der ſich aus unmenſchlichen Grauſamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden faſt außer ſich kam, wenn er eines ſeiner Kinder leiden ſah. So wenig kann man

man auf das gute Herz eines Menſchen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt ſieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß alſo nicht nur das Elend der Perſonen lebhaft ſchildern, ſondern vorher unſre Hochachtung und Zuneigung für ſie erweken. Beydes hat Shakeſpear in einem hohen Grade beſeſſen. Auch Euripides kann darin als ein Muſter angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird hier nicht die Clariſſa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muſter beyfallen? Iſt der hochachtungswürdige Menſch bey ſeinem Leiden noch geduldig, oder entſteht ſein Elend ganz unmittelbar aus der Größe ſeiner Tugend, ſo ſteiget das Mitleiden auf den höchſten Grad. Im erſtern Falle befindet ſich Anchiſes in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröſtet.

Sic o! ſic poſitum adfati diſcedite corpus.
Ipſe manu mortem inveniam; miſerebitur hoſtis
Exuviasque petet: facilis jactura ſepulchri eſt. *)

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomſons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menſchen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, iſt ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred ſeine Errettung vom Tode, ſeine Erziehung, und zulezt die Crone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als ſeinen Vater. Aber da dieſer verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelſten Abſicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, ſeine Verbindung mit Sigismunde hintertreibet, bricht er in den heftigſten Zorn gegen ihn aus; nennt ſeinen Wohlthäter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred ſelbſt ein hochachtungs- und liebenswürdiger Jüngling iſt, ſo übernimmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der ſich durch die Heftigkeit der Leidenſchaft zu dieſer Abſcheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben ſoll. Dies iſt meines Erachtens eine der ſtärkſten tragiſchen Scenen, die möglich ſind.

Der Redner, oder der Dichter, der ſich vorſezt, zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menſchen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menſchen richten ſich ihre Vorſtellungen von Elend und Unglük. Weichliche, verzärtelte Menſchen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausſtehen, und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt iſt, fühlt bey einer unglüklichen Liebe das gröſte Mitleiden, wo ein andrer nur ſpotten würde. Es giebt Menſchen, die nicht begreifen können, daß man unglüklich ſey, ſo lange man Macht oder Reichthum beſizt, und dadurch in Stand geſezt wird, ſich alles, was zum Vergnügen der Sinnen gehört, zu verſchaffen. Wie die Menſchen, nach einer gemeinen, oder feineren Sinnesart, ihr Vergnügen an gröberen, oder feineren Dingen finden, ſo urtheilen und empfinden ſie auch verſchiedentlich bey dem Elend, und danach richtet ſich nothwendig das Mitleiden.

Die unmittelbare Würkung dieſer Leidenſchaft, in ſo fern ſie durch die Werke der ſchönen Künſte erregt wird, iſt gar ofte nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangenehme

*) Aeneid. L. II.

Digitized by Google

Empfindung, weil der Menſch alles liebet, was ſein Gemüth ohne widrige daurende Folgen in Bewegung ſetzet.*) So iſt das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus beym Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erwekung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Beleidigten rege gemacht wird, dem Beleidiger eine ſchwerere Strafe zuziehen. Aber die gute Würkung des Mitleidens kann ſich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erſtreken. Dieſes verdienet eine nähere Betrachtung.

Wenn wir unter eigenem Schmerzen fremdes Elend ſehen, das aus Bosheit, Uebereilung, oder blos unſchiklichem Betragen andrer Menſchen auf die Leidenden gekommen iſt; ſo werden wir dadurch kräftig gewarnet, uns ſelbſt vor ſolchem Betragen, dadurch andre unglüklich werden, ſorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Bosheit verabſcheuen, die andre elend gemacht hat. So würkt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abſcheu gegen die verdammte Ehr- und Herrſchſucht des Agamemnons, der ſelbſt das Leben einer liebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrükten Volks bis zu Thränen gerührt hat, die Tyranney und jeden Unterdrüker auf ewig haſſen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz ſo rührend ſchildert.*) Ueberhaupt alſo kann das Mitleiden dienen, Haß und Abſcheu gegen ſolche Laſter zu erweken, wodurch unſchuldige Menſchen unglüklich werden. Der Künſtler verdienet unſern Dank, der die Scenen des Elends, das Laſter über unſchuldige gebracht hat, ſo ſchildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottloſe boshafte Menſch wird freylich dadurch nicht gebeſſert, aber die Menſchlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabſcheuet wird.

Aber nicht nur ganz verworfene, ſondern auch ſonſt noch gute Menſchen, können durch Leidenſchaften verleitet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil, und mancherley Schwachheiten, andre Menſchen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernſtlich, daß wir gegen ſolche Schwachheiten auf guter Hut ſeyen. Wird nicht ein Vater ſich hüten, einer ſonſt liebenswürdigen, aber von Zärtlichkeit übereilten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über ſo mancherley Jammer, das eine ſolche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakeſpears Romeo und Juliette vorſtellen geſehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubet iſt, wird ſich nicht mit äußerſter Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu deſſen Beſitz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mittleiden gefühlt hat, das Clementinens Wahnwitz in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteſte erweket?

Aus dieſen und tauſend andern Beyſpielen erhellet, was für gute Würkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der ſchönen Künſte erfolgen können. Vielleicht wäre es auch möglich, harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch ſolche Werke allmählig empfindſam zu machen.

*) Man ſehe, was hiervon im Artikel Leidenſchaft S. 154. angemerkt worden.

*) Od. L. II. Od. 18. vs. 26. ſq.

chen. Was ſie bey den verſchiedenen mitleidenswürdigen Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnte ihnen vielleicht durch recht lebhafte Schilderungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle ſonſt unmittelbar gute Leidenſchaften, ſchädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benimmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Menſch aber bekommt ſeinen Werth mehr von den würkenden, als von den leidenden Kräften; man kann ſehr mitleidig und im übrigen ſehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anſtrengung der Kräfte erfodernden, guten Handlung fähig ſeyn. Alſo könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts mehr dienen, als daß der Mitleidige ſich ſelbſt durch ſeine Empfindſamkeit elend machte. Wie es ofte geſchieht, daß Menſchen vor allzugroſſem Schmerzen elend werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können; ſo kann auch der, den das Mitleiden niederdrükt, in manchen Fällen dem Elenden wenig Hülfe leiſten. Und wie es nicht mehr heilſame Empfindſamkeit, ſondern höchſtſchädliche Schwachheit iſt, jede uns betreffende Beſchwerlichkeit lebhaft zu fühlen; ſo iſt ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß ſich nicht auf geringe und in ihren Folgen nützliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf blos eingebildetes Elend erſtreken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt ſind, die damit zufrieden, ſich ihren täglichen Unterhalt dadurch ſchaffen, und zugleich nothwendige Geſchäffte, derer die Geſellſchaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder warum ſollte man weichliche Menſchen, die von jeder Beſchwerlichkeit niedergedrükt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen? Alſo gilt auch von dieſer an ſich liebenswürdigen Leidenſchaft, was Ariſtoteles mit Recht von allen ſittlichen Eigenſchaften fodert, ſie muß das Mittelmaaß nicht viel überſchreiten.

Aus dieſen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens, kann der Künſtler lernen, was er in Abſicht auf daſſelbe zu thun hat. Will er Mitleiden erweken, ſo muß er das Elend, das unſre Empfindſamkeit reizen ſoll, lebhaft ſchildern; für die leidenden Perſonen muß er uns einnehmen, muß ihre Unſchuld, ihre Tugend, die ein beſſers Schikſal verdiente, oder ihre Gelaſſenheit und Geduld; daneben ihr Leiden, die Unmöglichkeit, daß ſie ſich ſelbſt helfen, und fühlen laſſen; er muß uns helfen, uns ſelbſt in die Umſtände der Leidenden zu ſetzen, damit wir alles recht fühlen; denn muß er bisweilen das Mitleiden ſelbſt, das er, oder andere bey dieſer Sache ſchon fühlen, ſo lebhaft, als ihm möglich iſt, ausdrüken; weil dieſes allein uns ſchon zu derſelben Empfindung reizet. Dieſes alles bedarf keiner weitern Ausführung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künſtler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er in uns rege machen will, abzielen könne, oder müſſe. Werke, die auf blos vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Fall vielleicht die meiſten Trauerſpiele ſind, ſo angenehm ſie auch ſonſt ſeyn mögen, ſind von keiner großen Wichtigkeit, wo ſie nicht durch Nebenſachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künſtler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erweket, deſſen Würkungen, wie vorher gezeiget worden, heilſam ſind; wodurch er Abſcheu, oder Feindſchaft gegen Grauſamkeit, Bosheit und gegen Laſter, Furcht vor Schwachheiten

 ten

ten und Vergehungen, dadurch andre elend werden können, auf eine dauerhafte Weiſe in die Gemüther pflanzen kann. Aber er hüte ſich, uns ein blos eingebildetes Elend, als ein würkliches vorzuſtellen. Er fodre nicht von uns, daß wir mit einem König Mitleiden haben, der durch unverzeihliche Schwachheit darum ſich unglüklich fühlt, weil er ſeine Neigung zu einer Buhlerin dem Beſten des Staats aufzuopfern nicht im Stande iſt. Dieſes verdienet mehr unſern Unwillen, als unſer Mitleiden. Er mache uns nicht weichherzig, wenn Cato den Untergang der Freyheit nicht überleben will, und ſich von dem weit gröſſern Elend der Schmeichler eines Tyrannen, oder allenfalls auch nur der Zeuge ſeiner Handlungen zu ſeyn, durch einen freywilligen Tod befreyt; oder wenn ein rechtſchaffener Mann, wie Phocion ein Opfer der Tyranney wird, da ſein Tod uns mit Hochachtung für ihn erfüllt. Der Held bedarf unſers Mitleidens nicht, und den Tyrannen verabſcheuen wir, ohne erſt durch dieſes Mitleiden dazu vermocht zu werden.

Mittelfarben.
(Mahlerey.)

Man iſt über die Bedeutung dieſes Worts nicht überall einſtimmig. Der Hr. von Hagedorn merkt an, *) daß diejenigen den Sinn deſſelben zu ſehr einſchränken, die nur die Schattirungen, die zu den Halbſchatten gebraucht werden, darunter verſtehen, da man auch in dem ganzen Lichte Mittelfarben haben muß; er dehnet auch die Benennung ſogar auf die Farben aus, wodurch die Würkung der Wiederſcheine beſonders ausgedrükt wird. Nach dieſen Begriffen gehört jede Farbe oder jede Tinte, die aus Vereinigung zweyer in einander übergehender Farben entſteht, oder derſelben zu Hülfe kommt, zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Urſprung und ihrer Anwendung verſchiedene Namen. In ſo fern ſie aus ganzen Farben durch Verminderung ihrer Stärke entſtehen, werden ſie gebrochene Farben genennt; und indem ſie zu Schattirungen zwiſchen Licht und Schatten gebraucht werden, bekommen ſie den Namen der Halbſchatten und der Zwiſchenfarben.

Ueberhaupt alſo gehören alle Tinten, wodurch die eigenthümliche Farbe eines Gegenſtandes von dem höchſten Licht allmählig abnimmt, es ſey, daß ſie ſich in ganzen oder halben Schatten verlieret, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man ſieht Köpfe von Van Eyk, an denen man keine Schatten wahrnimmt, ob ſie ſich gleich vollkommen runden. Dieſe Würkung iſt eben ſowol den Mittelfarben zuzuſchreiben, als die ähnliche Würkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird. Die meiſten Farben alſo, die von dem Penſel auf das Gemählde getragen werden, ſind Mittelfarben, und durch ſie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgebracht. Die flache chineſiſche Mahlerey unterſcheidet ſich von der unſrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermaaßen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkele Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kupferſtichen etwas Aehnliches ſehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre beſondere Farbe hat, nur ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Nakenden entſteht, ſo wie der liebliche Schmelz und das Durchſichtige, wodurch, wie Hagedorn

*) Betrachtung über die Mahlerey S. 681.

gedorn ſich glüklich ausdrükt, *) die Schatten gleichſam nur über die Gegenſtände ſchweben, dieſes iſt die Würkung der Mittelfarben.

Alſo hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie ſind es, die uns in den ſchönſten Gemählden der Niederländer bezaubern, und uns vergeſſen machen, daß wir ein Gemählde ſehen. Ohne ſie kann kein Gemählde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß ſein; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenſtand aber ſein wahres Anſehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländiſchen Mahlern zu verachten ſcheinen, von einem höchſt empfindſamen Auge unterſtüzt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdeken, und die Gegenſtände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzuſtellen.

Nichts würde vergeblicher ſeyn, als den jungen Mahler durch Regeln in der Kunſt der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfodert wird, ſo kann man ihm weiter nichts ſagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbaren Werke der Niederländer empfohlen wird.

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey S. 393.

Mittelſtimmen.
(Muſik.)

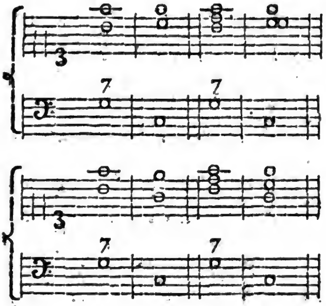
Sind in einem Tonſtük die Stimmen, welche außer dem begleitenden Baſſe den Hauptgeſang durch harmoniſche Ausfüllungen begleiten. Denn in vielſtimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieſer Name unrecht den zwiſchen dem Baße und dem Diſcant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mittelſtimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgearbeitete Melodie. Zwar iſt es allemal ein großer Mangel, wenn ſie ganz ohne Geſang und für ſich beſtehenden Ausdruk ſind; aber ihre Melodie muß ſehr einfach ſeyn, damit ſie den Hauptgeſang, den ſie gleichſam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

Die Hauptmelodie iſt allemal das Weſentliche des Tonſtüks, *) nach ihr der Baß, der die Harmonie leitet; die Mittelſtimmen müſſen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die ſchiklichſten Töne zur Unterſtüzung des Geſanges nehmen. Sind ſie ſelbſt ohne alle Melodie und nur aus einzelen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter ſich nicht zuſammenhangenden Tönen, zuſammengeſezt; iſt darin nichts von Takt und Rhythmus, ſo leiſten ſie auch wenig Hülfe, und es wäre in ſolchem Fall eben ſo gut, daß die Hauptſtimme blos durch den Generalbaß begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in ſolchem Falle diejenigen, welche die Mittelſtimmen ſpielen, den Ausdruk des Stüks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es ſeyn ſollte, ihn durch guten Vortrag unterſtüzen können.

Alſo iſt nothwendig, daß jede Mittelſtimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinſtimmenden Geſang habe, der höchſt einfach ſey. Nur da, wo die Hauptſtimme entweder pauſirt, oder aushaltende Töne hat, iſt den Mittelſtimmen erlaubt, einige eigene Säze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geſchieht, die dem Hauptgeſang keinen Abbruch thut. Man nimmt in die Mittelſtimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Baß noch die Hauptſtimme haben. Aber einem beſſern Geſang dieſer Mittelſtimmen zu gefallen, wird auch wol ein ſolcher Ton weggelaſſen,

*) S. Melodie.

gelaſſen, und dagegen ein anderer verdoppelt. Dieſes muß vornehmlich in Mittelſtimmen, die deutlich gehört werden, bey Leittönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum iſt in folgenden Beyſpielen



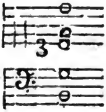
das erſte und zweyte, da das Subſemitonium in der Mittelſtimme ſeinen natürlichen Gang über ſich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannichfaltiger ſind, vorzuziehen.

Es iſt eine Hauptregel, daß die Mittelſtimmen ſich in den Schranken ihrer Ausdähnung halten, und nicht über die Hauptſtimme in der Höhe heraustreten; weil dieſe dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man ſich nicht einfallen laſſen, einen Gedanken in der Hauptſtimme abzubrechen, und ſeine Fortſetzung einer Mittelſtimme zu überlaſſen.

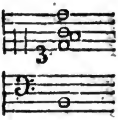
Ueberhaupt gehöret mehr, als bloſſe Kenntniß der Harmonie zur Verfertigung guter Mittelſtimmen. Ohne feinen Geſchmak und ſcharfe Beurtheilung werden ſie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräuſch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

Die beſte Würkung thun die Mittelſtimmen, in denen die zur Vollſtändigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine ſingbare Melodie ausmachen. Am reineſten klinget die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelſtimmen ſo vertheilt ſind, daß alle gegen einander harmoniren. So klinget z. B.

dieſer Accord weit beſſer



als dieſer:



weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelſtimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmoniſten, die gerne ihre Kunſt zeigen wollen, geſchieht, zu ſehr mit Tönen überhäuft iſt. Daher laſſen bisweilen gute Melodiſten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Geſang haben ſollen, die Bratſche mit dem Baß im Uniſonus gehen. Wie die Mittelſtimmen zu Arien zu behandeln ſeyen, kann man am beſten aus den Grauniſchen Opern ſehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelſtimmen in gewiſſen Stüken daher, daß eine derſelben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn ſie durch die Melodie, wie ofte geſchieht, nicht deutlich angezeiget wird. Davon giebt die Grauniſche Arie aus der Oper *Cleopatra: Ombra amata &c.* ein ſchönes Beyſpiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Geſang höchſt pathetiſch machen, die Mittelſtimmen aber geben die Bewegung an.

Model.

Digitized by Google

Model.

(Baukunſt.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunſt die verhältnißmäßige Gröſſe, jedes zur Verzierung dienenden Theiles, beſtimmt wird. Indem der Baumeiſter den Aufriß gewiſſer Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der abſoluten Größe in Fußmaaß, ſondern blos nach der verhältnißmäßigen, in Modeln und deſſen kleinern Theilen. Der Model iſt nämlich keine beſtimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, ſondern unbeſtimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Iſt die Säule sehr hoch, und folglich auch ſehr dik, ſo iſt der Model groß, iſt die Säule klein, ſo wird auch der Model klein.

Vitruvius, und ſeinem Beyſpiel zufolge **Palladio, Serlio** und **Skamozzi** nehmen überall die ganze Dike der Säule, nur in der doriſchen Ordnung nehmen die drey erſten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyſpiel vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model iſt, ſo muß dieſer in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meiſten Baumeiſter theilen ihn in 30 Theile ein, die ſie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach dieſen Erläuterungen müſſen alle Beſtimmungen der Verhältniſſe verſtanden werden, welche in den, die Baukunſt betreffenden Artikeln dieſes Werks, vorkommen.

Der Baumeiſter, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßſtäbe, nach denen er ſich richten muß, den, welcher die abſoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt iſt, und denn den, wodurch er die Verhältniſſe beſtimmt, und der nach Modeln und deſſen Theilen abgetheilt iſt. Er muß alſo wiſſen, den Modelmaaßſtab mit dem andern zu vergleichen. Geſetzt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von joniſcher Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen ſoll, wird ihm gezeiget; er mißt denſelben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieſes Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergeſtalt beſtimmt, daß es nach Maaßgebung ſeines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird alſo zuerſt nach Ruthen- und Fußmaaß beſtimmt, und daraus muß hernach die Größe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeiſter habe gefunden, daß ſein Gebäude von einer durchgehenden joniſchen Ordnung, von der Erde bis oben an dem Kranz 60 Fuß hoch ſeyn müſſe. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßſtab nach Modeln haben, folglich muß er wiſſen, wieviel Fuß und Zoll der Model ſey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an dem Kranz 21 Model ſeyn muß, *) mithin müſſen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden ſtehen. In dieſem Fall alſo nimmt man den 21ſten Theil von 60 Fuß, das iſt, 2 Fuß 10 Zoll $3\frac{2}{21}$ Lin. für den Model. Hieraus iſt offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erſt auf dieſen Fuß ſtellen; ſo würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ſte Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß $5\frac{5}{9}$ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenſtühle

*) S. Säulenordnung.

lenſtühle ſtellen, und dieſen 4 Model geben; ſo iſt klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden Mithin wäre in dieſem Fall ein Model der 25ſte Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weiſe. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Poſtament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Poſtament haben, ſo wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar iſt, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säulen in den zwey Fällen nicht daſſelbe bleibet.

Dieſes gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnungen. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, ſo hat nothwendig jede Ordnung ihren beſondern Model In zwey auf einander ſtehenden Ordnungen muß der Model der obern, zu dem Model der untern, auf welcher jene ſteht, ſich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes. *) Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas ſchwerer. Ein Beyſpiel aber kann hinlänglich ſeyn, die Art dieſer Berechnung zu lehren.

Laßt uns ſetzen, es müſſe ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey über einander ſtehenden Ordnnngen einer niedrigen und einer hohen aufgeführt werden, und die Säulen ſollen auf Poſtamenter von vier Modeln kommen. Auf dieſe Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model ſeyn. **) Mithin müſſen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch dieſe Bedingniß ſtatt haben, daß die obern Model zu dem untern ſich verhalte, wie 4 zu 5. Denn ſo verhält ſich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man alſo für den untern Model x ſetzet, und für den obern y, ſo müſſen dieſe beyde Bedingniſſe erfüllt werden:

1. daß $x : y = 5 : 4$.
2. daß $24\,x + 28\,y = 100$.

Daher findet man x oder den untern Model $2\frac{9}{58}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{21}{29}$. Dieſemnach würde das untere Geſchoß 24 Mal $2\frac{9}{58}$, oder $51\frac{21}{29}$ Fuß, das obere $48\frac{8}{26}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine beſtimmte Größe hat, ſo hat man doch noch kein ſo großes Gebäude geſehen, deſſen Model über vier Fuß, noch ein ſo kleines, deſſen Model unter einem Fuß geweſen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältniſſe der Haupttheile beſtimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verzierung der Thüren und Fenſter gebraucht wird. Sind an dieſen Oeffnungen Säulen, ſo wird der Model, ſo wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber dieſe Oeffnungen blos mit Einfaſſungen verzieret, ſo kann füglich die Höhe des Geſimſes zum Model genommen werden.

*) S. Ueberſtellung.

**) S. Säulenordnung.

Modell.

(Zeichnende Künſte.)

So nennt man die Perſon, welche in Zeichnungsſchulen von dem Meiſter derſelben, nakend und in einer von ihm gewählten Stellung hingeſtellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie

terie gebildeten Figur oder Form gegeben, nach welcher ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede iſt, ſo bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menſchen, der wegen ſeiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muſter dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Ton bilden, welche hernach zu Muſtern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen ſoll, ſo kann er nicht wie der Mahler, ſich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgeſtellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein ſeinem künftigen Werk ähnliches und würklich körperliches Bild vor ſich haben. Dieſes wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit ſo lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu ſetzen könne, bis man das Bild ſo hat, wie es die Phantaſie, oder die Natur, dem Künſtler zeiget. Erſt, wenn das Modell vollkommen fertig iſt, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er ſo genau als möglich, nach ſeinem Modell aushaut. Das Modelliren iſt alſo dem Bildhauer eben ſo nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen iſt es auch dieſem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelen Figuren, ſondern vornehmlich bey Gruppirung derſelben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perſpektiv ſehr zu ſtatten, wenn er ſeine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor ſich ſetzen kann. *) Es iſt deswegen den Anfängern der Mahlerey ſehr anzurathen, daß ſie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verſchiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

*) S. Anordnung S. 86 f.

Modulation.

(Muſik.)

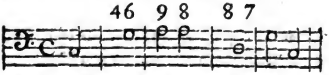
Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Urſprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Geſang und in der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In dieſem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulatio, und in dieſem Sinne kann man von den Kirchentonarten ſagen, jede habe ihre eigene Modulation. Das iſt ihre eigene Art fortzuſchreiten, und Schlüße zu machen. Gemeiniglich aber bezeichnet man dadurch die Kunſt den Geſang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelſt ſchiklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denſelben wieder in den erſten, oder Hauptton, darin man immer das Tonſtük ſchließt, einzulenken.

In ganz kurzen Tonſtüken alſo, die durchaus in einem Ton geſetzt ſind, oder in langen Stüken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Hauptone bleibet, ehe man in andre ausweichet, beſtehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Geſang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortſetze, und am Ende darin beſchließe. Dieſes erfodert wenig Kunſt. Es kommt blos darauf an, daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang ſeiner weſentlichen Saiten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Geſang, ſo wie die Harmonie durch die verſchiedenen Töne der angenommenen Tonlei-

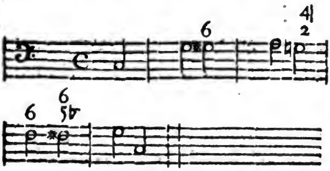
leiter durchgeführt, hingegen keine derſelben fremde Töne, weder im Geſang noch in der Harmonie, gehört werden.

Dabey iſt aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmoniſten thun, nur immer ſich auf zwey, oder drey Accorden herumtreiben, oder in Verſetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stük oder der erſte Abſchnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton ſchließen, und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich geweſen iſt.

Die Regel, daß man nur ſolche Töne hören laſſe, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das ſtrengſte beobachtet werden. Es geht an, das man, ohne den Ton, darin man iſt, zu verlaſſen, oder das Gefühl deſſelben auszulöſchen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geſchehen, und man muß ſie ſogleich wieder verlaſſen. Man könnte in C dur, anſtatt alſo zu moduliren,



auch wol auf folgende Weiſe fortſchreiten,



ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöſcht würde. Nur müſſen nicht ſolche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen ſind, wie wenn man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde ſogleich das Gefühl einer ſehr entfernten Tonart erwekt werden.

Man kann auf dieſe Weiſe ganze Stüke, oder Abſchnitte von zwölf, ſechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden. *) Dieſes ſey von der Modulation in einem Ton geſagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation verſtehet, erfodert ſchon mehr Kenntniß der Harmonie, und iſt größern Schwierigkeiten unterworfen. Es iſt kein geringer Theil der Wiſſenſchaft eines guten Harmoniſten, längeren Stüken durch öfteres Abwechſeln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus ſchnellen Abwechslungen entſteht, zu fühlen ſey. Dieſer Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit in längern Stüken, Geſang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den erſten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüßen, wodurch dieſe Modulation erhalten wird, iſt bereits in einem andern Artikel geſprochen worden,**) den Anfänger hier vor Augen haben müſſen. Dort iſt auch gezeiget worden, wie die verſchiedenen Töne am natürlichſten und ungezwungenſten auf einander folgen können, und wie lange man ſich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne ſich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur

*) Man ſehe was hierüber in dem Artikel Fortſchreitung angemerkt worden.

**) S. Art. Ausweichung.

nur gelten, in ſo fern es um einen gefälligen und wolfließenden Geſang zu thun iſt. Der Ausdruk und die Sprache der Leidenſchaft erfodern ofte ein ganz anderes Verfahren. Wenn ſich die Empfindung ſchnell wendet, ſo muß auch der Ton ſchnell abwechſeln. Alſo bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu ſprechen.

Sie iſt nicht in allen Arten der Tonſtüke denſelben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meiſtentheils eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Geſang; die Tanzmelodien und die Lieder ſind in der Modulation ſehr viel eingeſchränkter, als die Arien, und dieſe mehr, als große Concerte. Alſo kommt bey der Modulation di: Natur des Stüks und beſonders ſeine Länge zuerſt in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation blos eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Abſicht habe, oder ob ſie zur Unterſtüzung des Ausdruks dienen ſoll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonſetzer in beſondern Fällen die Regeln ſeines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausſchweifen könne, und wo er ſich immer in ſeiner Nachbarſchaft aufhalten müſſe; wo er ſchnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo ſeine Ausweichungen ſanfter und allmählich ſeyn ſollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man ſicher ſeyn will, für jeden beſondern Fall die beſte Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruk ſehr unterſtützt werden In Stüken von ſanftem und etwas ruhigem Affekt, muß man nicht ſo ofte ausweichen, als in denen, die ungeſtümere Leidenſchaften ausdrüken. Empfindungen verdrießlicher Art, vertragen und erfodern ſogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächſten eben nicht allzuſanft abſticht. Wo alles, was zum Ausdruk gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da ſollte auch die Modulation ſo durch den Ausdruk beſtimmt werden, daß jeder einzele melodiſche Gedanke in dem Ton vorkäme, der ſich am beſten für ihn ſchiket. Zärtliche und ſchmerzhafte Melodien, ſollten ſich nur in Molltönen aufhalten; die muntern dur Töne aber, die in der Modulation, des Zuſammenhanges halber nothwendig müſſen berührt werden, ſollten gleich wieder verlaſſen werden.

Es iſt einer der ſchwereſten Theile der Kunſt, in der Modulation untadelhaft zu ſeyn. Deswegen iſt zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunſt ſchreiben, ſich über dieſen wichtigen Artikel ſo wenig ausdehnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn ſie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den erſten Ton einlenken ſolle. Die Duette von **Graun** können hierüber zu Muſtern dienen.

Monochord.

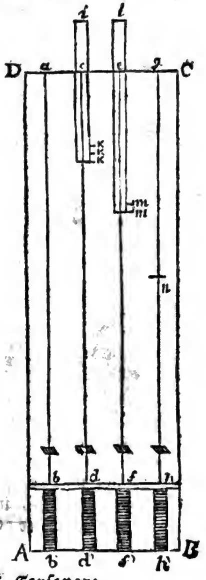
(Muſik.)

Ein Inſtrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Steg und mit Eintheilungen, wodurch man ſehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten dieſe Sayte den **Canon**. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemeſſener Länge jeder Sayte den Grundton mit ſeiner vollen Harmonie auf dem Inſtrument haben könne. Beſſern Klanges halber wird daſſelbe hol, mit einem Reſonanzboden, und mit Taſten zum Anſchlagen der Sayten gemacht.

Wiewol

Wiewol in der Muſik das Gehör in Abſicht auf den Wolklang der einzige Richter iſt, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in ſo fern die Inſtrumente würklich darnach geſtimmt ſind, blos durch das Gehör gefunden worden; ſo muß ſich dadurch Niemand verführen laſſen, zu glauben, daß die mathematiſche Beſtimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes ſey. Sie leitet nicht nur auf die Entdekung der wahren Urſachen aller Harmonie. *) ſondern dienet auch noch zu verſchiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; beſonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können geſpannt werden.

Man ſtelle ſich vor A B C D ſey der Kaſten zu einem Monochord, a b, c d, e f, g h ſeyen vier



*) S. Conſonanz.

gleich lange und gleich ſtark geſpannte Sayten; b b', d d', f f', h h', ſeyen die Taſten, vermittelſt deren die Sayten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang geſetzt werden; i k und l m ſeyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen verſehen, ſo daß von dem Anſchlagen der Taſten d d', und f f', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen k d und m f klingen; endlich ſey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg geſetzt, ſo daß nur die halbe Sayte n h klinge.

Um nun den Gebrauch eines ſolchen Monochords zu begreifen, iſt vor allen Dingen zu merken, daß die Töne ſolcher gleich diken und gleich geſpannten Sayten um ſo viel höher werden, als die Sayten in der Länge abnehmen. Man ſetze, die Sayten a b, c d, e f und g h ſeyen alle im Uniſonus geſtimmt, und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchſtaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte g h den Stäg gerade auf der Hälfte der Sayte in n ſetzen, ſo würde die halbe Sayte n h den Ton c, die Octave von C angegen; und wenn der Schieber l m ſo weit eingeſchoben würde, daß m f gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Länge der Sayte e f oder a b wäre, ſo gäbe die Sayte m f die reine Quinte von C oder G; und wenn i k ſo weit eingeſchoben würde, daß die Länge k d genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Sayte wäre, ſo gäbe k d die reineſte große Terz von C. Bequemer für den würklichen Gebrauch wäre es, wenn die vier ledigen Sayten, ehe die Stäge daran kommen, ſo geſtimmt wären, daß der Ton der erſtern a b, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieſes vorausgeſetzt, kann man leichte ſehen, wie ein ſolches Inſtrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beyſpiel wird die Sache am beſten erläutern. Geſetzt alſo, man wollte die

die Kirnbergeriſche Temperatur prüfen, nachdem man ſie einmal durch Zahlen nach den Längen der Sayten ausgedrükt hat. *) Da die Reinigkeit der Harmonie hauptſächlich auf der Beſchaffenheit des Dreyklanges beruhet, indem die Conſonanzen die wenigſten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: ſo iſt es hinlänglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkommende Dreyklänge durch das Gehör beurtheilet. Denn wenn dieſe gut conſoniren, ſo iſt gewiß auch die ganze Temperatur gut.

Zuförderſt alſo ſuche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne ſie durch die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C-E, $\frac{27}{32}$, Cis-E, $\frac{1024}{1215}$, Fis-A; $\frac{135}{161}$, A-c, $\frac{161}{192}$, E-G, $\frac{5}{6}$; große Terzen; C-E, $\frac{4}{5}$, B-d, $\frac{64}{81}$, E-Gis, $\frac{404}{512}$, F-A, $\frac{128}{161}$; A-Cis, $\frac{13041}{16384}$, hernach auf gleiche Weiſe die Quinten, derer in dieſer Temperatur viererley vorkommen, nämlich C-G, $\frac{2}{3}$; D-A. $\frac{108}{161}$; A-e, $\frac{161}{240}$, und Fis-Cis, $\frac{10935}{16384}$. Hierauf trage man auf dem Monochord längſt der zweyten Sayte c d, alle kleinen und großen Terzen auf; das iſt, man trage von d nach k, $\frac{27}{32}$, von der ganzen Länge der Sayte c d; hernach nach k′ trage man $\frac{1024}{1215}$ von der ganzen Länge nach k″, $\frac{161}{192}$ derſelben Länge und ſo fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen längſt der Sayte c d hat. Auf eben dieſe Weiſe trägt man die Quinten längſt der Sayte e f auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu ſetzen, ſo darf man nur die Dreyklänge aller 24 Töne durch das Gehör prüfen. Man fängt von C dur an, ſchiebet i k ſo, daß der Steg k auf dem Punkt der Eintheilung $\frac{4}{5}$ ſtehe, l m ſchiebet man auf den Punkt $\frac{2}{3}$, ſo hat man den vollkommen reinen großen Dreyklang von C. Hierauf nehme man Cis dur, und ſchiebe zu dem Ende i k auf die Eintheilung $\frac{64}{81}$, l m aber laſſe man auf $\frac{2}{3}$ ſtehen, ſo hat man einen Dreyklang, der dem von Cis dur völlig ähnlich iſt. Schiebet man nun wechſelsweiſe i k, auf $\frac{4}{5}$, und denn auf $\frac{64}{81}$, ſo wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im letztern Falle, wenn er ſogleich auf den erſten folget, die Harmonie noch gut ſey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann alſo jede Tonleiter, und jedes einzele Intervall nach den auf das genaueſte beſtimmten Verhältniſſen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger könnten es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die verſchiedenen Intervalle auf das genaueſte zu treffen. Denn es iſt doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das blos durch das Gehör in der höchſten Reinigkeit könnte geſtimmt werden.

*) S. Temperatur.

Moral.

(Schöne Künſte.)

Eine Vorſtellung aus der Claſſe der ſittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in ſo fern ſie durch ein Werk der Kunſt, als durch ein Bild anſchauend erkennt wird. So iſt die Lehre der äſopiſchen Fabel die Moral derſelben; die Fabel ſelbſt das Bild, wodurch ſie anſchauend erkennt wird. So hat auch die ſittliche Allegorie und jedes ſittliche Sinnbild ſeine Moral. Es hat Kunſtrichter gegeben, welche die Epopöe als ein ſittliches Bild anſehen, das ſeine Moral hat; der Pater Le Boßü hat behauptet, die Ilias ſey blos ein Bild, an dem verbündete Fürſten lernen ſollen, wie nöthig ihnen die Eintracht iſt. Mit eben ſo viel, oder noch mehr Recht hätte er ſagen können, die Moral dieſes Gedichts ſey der Satz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi: und

wenn die Epopöe auf eine Moral abzielen ſollte, ſo müßte die Tragödie derſelben Regel unterworfen ſeyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkſtelligen wäre. Wir haben ſchon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äſopiſche Fabel eine Moral enthalte.

Moral; Moraliſches Gemähld.

(Mahlerey.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir ein Gemähld von der hiſtoriſchen Gattung, das nämlich handelnde Perſonen vorſtellt, wobey der Mahler die Abſicht hat, durch das Beſondere, was er vorſtellt, dem Verſtand etwas Allgemeines zu ſagen. Von dieſer Art ſind Hogarths Kupfer, die den Titel the harlots progreſs führen. Der Hiſtorienmahler hat ſeinem Beruf genug gethan, wenn er das Beſondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorſtellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch ſein Gemählde den Uebergang von dem Beſondern auf das Allgemeine veranlaſſen. Wenn jener einen bekannten für ſein Vaterland ſterbenden Helden ſo mahlt, daß jeder ihn erkennet, ſeine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, ſo hat er alles gethan, was man von ihm fodern konnte; dieſer, der ſich vorgeſetzt hätte, durch ein ähnliches Gemähld uns die Wahrheit empfinden zu machen, es ſey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu ſterben, müßte noch mehr thun, um ſicher zu ſeyn, daß dieſer Gedanken durch das Gemähld in uns erweckt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Hiſtorien, die unmittelbar lehrreich ſind, wenn ſie blos rein hiſtoriſch behandelt würden. So ſind der Tyrann, Dionyſius, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Anſehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten ſein Brod verdienet; und C. Marius, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menſchen verlaſſen ſitzet, große Beyſpiele, aus denen jederman ſogleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorſtellung davon durch wol ausgeſonnene Zuſätze weit rührender machen. Dieſes muß allemal die Hauptabſicht des moraliſchen Gemähldes ſeyn. So könnten in dem erſten der beyden angeführten Beyſpiele in dem Gemähld ein paar Perſonen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über dieſen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verſtehen gäbe.

Der Hiſtorienmahler muß ſeinen Inhalt aus der Geſchichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet ſeyn, und da kann der Mahler ohne Unſchiklichkeit auch allegoriſche Weſen mit einmiſchen, wo nicht die Vorſtellung ſchon an ſich ſelbſt hinlänglich ſpricht, wie in den angeführten Kupferſtichen des Hogarths und in den anderswo *) erwähnten ſchönen Zeichnungen des Hrn. **Chodowieczky das Leben eines Mannes nach der Welt**, betitelt. Anſtatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufſchrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine ſolche wird das berühmte **Arkadien** des Poußins zur Moral. **)

Es wäre zu wünſchen, daß Künſtler und Liebhaber ihre Aufmerkſamkeit auf dieſe Gattung richteten, damit man anſtatt der ewigen Wiederholungen mythologiſcher Stüke, oder ſonſt unbedeutender bibliſcher Geſchich-

*) S. Fabel äſop.

*) S. Mahlerey.

**) S. Aufſchrift.

ſchichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloße Kunſt zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweiſt mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geſchmaks der Liebhaber, als die Sammlungen hiſtoriſcher Gemählde und Kupferſtiche. Wie ſelten ſind nicht darin die Stüke, die ſich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir ſelbſt mit Zuverläßigkeit bewußt, daß eine ſchön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen ſtarken Eindruk auf mich machen: dennoch kann ich nicht ſagen, daß dieſer Reiz jemals hinlänglich geweſen wäre, ſelbſt in den prächtigſten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwahren, den das Leere und Gedankenloſe des Inhalts des größten Theiles der Hiſtorien verurſachet. Und leider! iſt es mir mehr als einmal in Kirchen nicht beſſer geworden.

Würde man anſtatt der heidniſchen Mythologie und der chriſtlichen Legenden gute ſittliche Gemählde ſehen, was für gute Eindrüke könnte man nicht daher erwarten? An Stoff kann es dem Künſtler, der ein Mann von Nachdenken iſt, nicht fehlen. Die heilige und weltliche Geſchichte, die Schauſpiele, die Werke der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen Dichter, die äſopiſche Fabel, das tägliche Leben, alles dieſes iſt reich an einzelen Fällen, die durch ein Wort, oder durch einen Nebenumſtand zu allgemeinen Lehren werden können. Was für ein Beyſpiel für einen Tyrannen, wenn **Dionyſius** ſich von ſeinen Töchtern den Bart muß abbrennen laſſen, weil er ſich vor dem Meſſer, ſelbſt wenn es in den Händen ſeiner eigenen Kinder wäre, fürchtet? Was für eine Lehre, wenn **Damocles** in der größten Herrlichkeit ein an dünnen Faden aufgehangenes Schwerdt über ſeinem Kopfe ſieht, und darüber alle vor ihm liegende Güter vergißt?

Otto Vänius hat Denkbilder aus Horazens Gedichten gezogen, herausgegeben, deren Erfindung größtentheils ſehr elend iſt; und doch iſt der Dichter ſehr reich an moraliſchen Gemählden, die wol verdienten, von einem **Chodowieczky** herausgezogen zu werden. Was für ein fürtreſſliches Gemählde von der gottloſen Härte eines mächtigen und zugleich geitzigen Mannes könnte nicht aus folgender Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos
 Revellis agri terminos et ultra
Limites Clientum
 Salis, avarus? Pellitur paternos
In ſinu ferens Deos,
 Et uxor et vir, ſordidosque natos. *)

Wie wollte man die Schändlichkeit der Gewinnſucht beſſer mahlen, als in einer Moral nach folgender Erfindung des Plautus.

— Nam ſi ſacrificem ſummo Jovi
Atque in manibus exta teneam ut porrigam; interea loci
Si lucri quid detur, potius rem divinam deſeram. **)

An wichtigem Stoff zu ſolchen Gemählden ſind alle gute Poeten reich; wenn nur die Künſtler ſie in der Abſicht, Gebrauch davon zu machen, leſen wollten.

Motette.

(Muſik.)

Ein Singeſtük zum Gebrauch des Gottesdienſtes, das insgemein ohne Inſtrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutſchland wird dieſer

*) Od. L. II. 18.

**) Pſeudol.

dieſer Name vorzüglich den Stüken gegeben, welche über proſaiſche Texte, die aus der heiligen Schrift genommen ſind, geſetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenſtük über einen lateiniſchen Text eine Motette genennt.

Moſaiſch.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinanderſetzung kleiner Stüke, gefärbter Steine oder gefärbter Gläſer gemacht wird. Wenn man ſich vorſtellt, daß ein etwas groſſes Gemählde durch feine in die Länge und Queer über daſſelbe gezogene Striche in ſehr kleine Viereke getheilt ſey, ſo begreift man, daß jedes dieſer Viereke ſeine beſtimmte Farbe habe, und das ganze Gemähld kann als ein stükweis aus dieſen Viereken zuſammengeſetztes Werk angeſehen werden. Setzet man nun, daß ein Künſtler einen hinlänglichen Vorrath ſolcher Viereke von Stein oder Glas geſchnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor ſich habe, daß er ſie in der Ordnung und mit den Farben, die ſie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelſt eines feinen Küttes genau aneinanderſetze, ſo hat man ungefähr die Vorſtellung, wie ein moſaiſches Gemähld verfertiget werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf dieſe Weiſe copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf dieſe Weiſe verfertigtes Werk geſehen hat, ſich nicht vorſtellen können, daß ſie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die ihnen in einer geringen Entfernung des Auges das Anſehen würklicher mit dem Penſel gemachter Gemählde giebt. So weit iſt aber die Kunſt der moſaiſchen Arbeit gegenwärtig geſtiegen, daß das Auge auf dieſe Weiſe damit getäuſcht wird.

Der Urſprung dieſer Gattung der Mahlerey fällt in das höchſte Alterthum, und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perſer, *) oder die noch älteren Babylonier, das älteſte uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlaſſet hat, die Erfinder derſelben ſeyen. Vielleicht iſt dieſes ſogar die älteſte Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erſt nachher entſtanden iſt. Die Menſchen haben ein natürliches Wolgefallen an ſchönen Farben und deren mannichfaltigen Zuſammenſetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Putz Arbeiten von bunten Federn und Muſcheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hochgeſchätzt werden. Da hat man den erſten Keim der Mahlerey durch Zuſammenſetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeiget, ſcheinet der Einfall, durch Aneinanderſetzung ſolcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zuſammenſetzung ſchöner Federn erhält, dem müſſigen Menſchen natürlicher Weiſe gekommen zu ſeyn.

Vermuthlich wurden ſolche Steine zuerſt zum Schmuk, als Juweele zuſammengeſetzt; wovon wir an dem Bruſtbild des oberſten Prieſters der Iſraeliten ein ſehr altes Beyſpiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Deken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte

*) Man ſehe hierüber Joh. Alex. Furieti de Muſicis. Romæ 1752 4to ingleichen die Nachricht von moſaiſchen Gemählden in Roremons Natur und Kunſt in den Gemählden ꝛc. im II. Theil, auf der 388. u. f. f. S.

nerte man dieſe Arbeit, und man verſuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenſtände durch dieſelbe nachzuahmen, und ſo entſtund allmählig die Kunſt der moſaiſchen Mahlerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glaſes vollkommener geworden.

Wie dem ſey, ſo iſt doch dieſes gewiß, daß nicht nur die alten morgenländiſchen Völker, ſondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieſer Art verfertiget haben. Unter den Ueberbleibſeln des Alterthums beſitzet die heutige Welt noch verſchiedene moſaiſche Werke von mancherley Art, davon einige noch etwas rohe, andere eine ſchon auf das höchſte geſtiegene Kunſt anzeigen. *) Zu dieſen leztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Paſte, die mir der itzige Beſitzer derſelben, Herr **Caſanova** in Dreßden, gezeiget, und deren auch **Winkelmann** gedenkt. **) Das Werk iſt aus durchſichtigen Glasſtüken zuſammengeſetzt, zeiget aber nicht die geringſte Spur von Fugen, ſondern die Stüke ſind an einander geſchmolzen, und mit ſo feiner Kunſt, daß man es für ein Werk des feineſten Penſels halten würde, wenn nicht die Durchſichtigkeit des Glaſes die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man alſo gleich aus dem Alterthum ſonſt keine moſaiſchen Gemählde vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig in Rom verfertiget werden, nur einigermaaßen zu vergleichen wären, ſo beweiſet jene Paſte ſchon hinlänglich, wie hoch die Kunſt in dieſem Stük bey den Alten geſtiegen ſey. Sonſt ſind die meiſten antiken moſaiſchen Arbeiten aus vierekigten Stüken noch etwas nachläßig zuſammengeſetzt, ſo daß merkliche Fugen zu ſehen ſind. Gegenwärtig iſt dieſe Kunſt in Rom zu einer bewundrungswürdigen Höhe geſtiegen. Die rühmliche Begierde, die in der Peterskirche befindlichen erhabenen Werke des Penſels eines Raphaels und andrer groſſen Meiſter, vor dem Untergang, der unvermeidlich ſchien, zu retten, hat das Genie ermuntert, dieſe Mahlerey zu vervollkommnen. Es iſt ihm auch ſo gelungen, daß gegenwärtig eine große Anzahl fürtrefflicher alter Blätter auf das Vollkommenſte nach den Originalgemählden moſaiſch copirt in der Peterskirche ſtehen, und nun ſo lang, als dieſes bewundrungswürdige Gebäude ſelbſt ſtehen wird, immer ſo friſch und ſo neu, wie ſie aus den Händen der Künſtler gekommen, bleiben werden.

Es ſcheinet, daß etwas von dem Mechaniſchen der Kunſt ſich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des XIII Jahrhunderts ſoll **Andreas Taßi** die moſaiſche Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er ſelbſt hat ſie von einem Griechen, Namens **Apollonius**, gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an bis auf die erſtern Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieſer Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römiſchen Moſaikſchule in keine Betrachtung. Man hat itzt nicht nur gar alle Hauptfarben, ſondern auch alle mögliche Mittelfarben in Glaſe, und die Glasſtükchen, woraus man die Gemählde zuſammenſetzet, werden ſo fein gemacht, und ſo gut an einander gefuget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeſchliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein würkliches Werk eines guten Penſels zu ſeyn ſcheinet.

„Die Verbeſſerung und Vollkommenheit dieſer unvergleichlichen Kunſt hat

*) S. Winkelmanns Geſchichte der Kunſt, S. 406. 407. und die Anmerkung über dieſes Werk, S. 103. und 122.

**) S. Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt; S. 5. und 6.

Digitized by Google

hat man dem Cavalier **Peter Paul von Criſtophoris**, einem Sohn des Fabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieſes itztlaufenden Jahrhunderts eine moſaiſche Schule angelegt, und viele groſſe Schüler gezogen hat. Darunter ſind **Brughio, Conti, Conei, Fattori, Goſſone, Octaviano** und andere, die vornehmſten, welche — die Kunſt bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten ſie noch kein hochrothes moſaiſches Glas, bis eben damals **Alexis Mathioli** ſo glüklich war, das Geheimniß dieſer geſchmolzenen Compoſition zu erfinden." *)

Aber der erſtaunliche Aufwand, den dieſe Kunſt erfodert, wird ihrer Ausarbeitung immer ſehr enge Schranken ſetzen. Bis itzt wird ſie, ſo viel mir bekannt iſt, nur in Rom, meiſtentheils auf öffentliche Unkoſten in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkſtelle auf der Peterskirche ſelbſt angelegt iſt.

*) S. Köremon an dem angezogenen Orte.

Mühſam.
(Schöne Künſte.)

Unter dieſem Ausdruk verſtehen wir hier eine den Werken des Geſchmaks anklebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden iſt. Bey dem Müheſamen bemerket man einigen Zwang in dem Zuſammenhang der Dinge; man fühlet, daß ſie nicht natürlich und frey aus einander gefloſſen, oder neben einander geſtellt ſind. In den Gemählden merkt man das Mühſame an etwas verſchiedentlich durch einanderlaufenden Penſelſtrichen, wodurch eine Würkung, die mit weniger Umſtänden hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig geweſen ſind, haben ſollen verbeſſert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was ſchon ohne volle Würkung vorhanden war, etwas nachhelfen ſollten; und an mehrern Umſtänden, die man beſſer fühlt, als beſchreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruk zeiget es ſich auf eine ähnliche Weiſe. Der Zuſammenhang iſt nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflikte Begriffe verbeſſert worden. Die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruk ſelbſt nicht genug beſtimmt, und ofte durch einen andern nur unvollkommen verbeſſert, und ſelbſt dem Klang nach flieſſen die Worte nicht frey genug. In der Muſik machen erzwungene Harmonien, ſchwere Fortſchreitungen der Melodie; eingeflikte Töne in den Mittelſtimmen, wodurch Fehler der Hauptſtimme ſollten verbeſſert ſeyn, ein in der Abmeſſung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewiſſe Bewegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Müheſame.

Menſchen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg ſuchen, und ſich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, groſſes Wolgefallen. Deswegen wird ihnen das Müheſame, das ſie in andrer Menſchen Verfahren entdeken, ſehr zuwider. In Werken des Geſchmaks, wo alles einnehmend ſeyn ſollte, iſt das Müheſame ein weſentlicher Fehler. Künſtler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genies erſetzen wollen, können durch keine Warnung, durch keine Vorſchrift dahin gebracht werden, daß ſie das Müheſame vermeiden. Aber da auch gute Künſtler in beſondern Fällen ins Müheſame gerathen können, ſo iſt es nicht ganz überflüßig, ſie davor zu warnen.

Wer das Müheſame vermeiden will, muß ſich hüten, ohne Feuer, ohne Luſt, oder gar aus Zwang zu arbeiten; er muß die Feder, oder den Penſel weglegen, ſo bald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey fließen; denn durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln ſich in das nöthige Feuer der Arbeit zu ſetzen, wodurch man das Müheſame vermeidet, iſt anderswo geſprochen worden. *)

Muſette.

(Muſik; Tanzkunſt.)

Das kleine Tonſtük, welches von dem Inſtrumente dieſes Namens (dem Dudelſak) ſeinen Namen bekommen hat, wird gemeiniglich in $\frac{6}{8}$ Takt geſetzt, und kann ſowol mit dem Niderſchlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter iſt naive Einfalt mit einem ſanften, ſchmeichelnden Geſang. Durch eine etwas langſamere und ſchmeichelnde Bewegung unterſcheidet es ſich ſowol von den Giquen, als von den Bauerntänzen, die dieſe Taktart haben. In der Gique z. B. werden die Achtel etwas geſtoßen, in der Muſette müſſen ſie geſchleift werden, alſo:

Gar ofte wird das Stük über einen anhaltenden Baßton geſetzt; deswegen der Tonſetzer verſtehen muß, die Harmonie auf demſelben Baßton hinlänglich abzuwechſeln.

Der Tanz, der dieſen Namen führet, iſt allemal für naive ländliche Luſtbarkeiten beſtimmt, kann aber ſowol zu edlen Schäfercharaktern, als zu niedrigen bäueriſchen gebraucht werden. Aber die Muſik muß in beyden Fällen ſich genau nach dem Charakter richten.

*) Im Artikel Begeiſterung.

Muſik.

Wenn wir uns von dem Weſen und der wahren Natur dieſer reizenden Kunſt eine richtige Vorſtellung machen wollen, ſo müſſen wir verſuchen, ihren Urſprung in der Natur auszuforſchen. Dieſes wird uns dadurch erleichtert, daß wir ſie einigermaaßen noch täglich entſtehen ſehen, und auch die erſte ganz rohe Bearbeitung des Geſanges durch den Geſchmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwiſchen dem Gehör und dem Herzen geſtiftet; jede Leidenſchaft kündiget ſich durch eigene Töne an, und eben dieſe Töne erweken in dem Herzen deſſen, der ſie vernimmt, die leidenſchaftliche Empfindung, aus welcher ſie entſtanden ſind. Ein Angſtgeſchrey ſetzet uns in Schreken, und frohlokende Töne würken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinnen, der Geruch, der Geſchmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Luſt, oder Unluſt erweken; die ſich ſelbſt, jene durch den Genuß, dieſe durch Abſcheu, verzehren, ohne einige Würkung auf die Erhöhung der Seele zu haben; ihr Zwek geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Gedicht uns empfinden laſſen, zielet auf die Würkſamkeit des Geiſtes und des Herzens ab; und in dieſen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verſtändigen und ſittlichen Handlungen. Von dieſen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die ſtärkere Kraft. *) Ein in ſeiner Art gerade ſo mißſtimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmoniſch iſt, iſt ungleich unangenehmer und beunruhigender, als dieſe, und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat ſehr viel

*) Man ſehe, was hievon in dem Artikel Künſte S. 75 f. angemerkt worden.

viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben ſo viel und ſo genau harmonirende Töne, z. B. der harmoniſche Dreyklang auf einer rein geſtimmten Orgel. Das Gehör iſt alſo weit der tauglichſte Sinn, Leidenſchaft zu erweken. Wer wird ſagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmoniſchen oder widrigen Farben, ſchmerzhafte Empfindungen verurſachet habe? Aber das Gehör kann durch unharmoniſche Töne ſo ſehr widrig angegriffen werden, daß man darüber bald in Verzweiflung geräth.

Dieſer Unterſchied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft, gar ſehr viel gröber und körperlicher iſt, als das ätheriſche Element des Lichts, das auf das Auge würkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die ſie bekommen, ihre Würkung auf das ganze Syſtem aller Nerven verbreiten, welches bey dem Geſichte nicht angeht. Und ſo läßt ſich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um dieſe Kraft in dem Ton zu entdeken. Der unachtſameſte Menſch erfährt ſie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen, der in Leidenſchaft geſetzte Menſch ſich gern in derſelben beſtärkt, daß er ſich beſtrebet, ſie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen im Zorne und auch in andern Affekten geſchieht; ſo wird ſehr begreiflich, wie auch die roheſten Menſchen, wie ſo gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reyhe leidenſchaftlicher, abgewechſelter Töne ſich ſelbſt, oder andre Menſchen in der Leidenſchaft zu beſtärken, und ſie immer mehr anzuflammen.

Dieſes iſt nun freylich noch kein Geſang, aber der erſte natürliche Keim deſſelben; und wenn noch andere, eben ſo leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geſchmak hinzukommen; ſo wird man bald den förmlichen Geſang entſtehen ſehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemeſſenen Bewegung, des Rhythmus und die ſehr enge Verbindung beyder mit den Tönen. Die abgemeſſene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrüket, und ihre Schritte durch den Nachdruk, den jeder beym Auftreten bekommt, merklich macht, iſt unterhaltend und erleichtert die Aufmerkſamkeit, oder jede andre Beſtrebung auf einen Gegenſtand, der ſonſt bald ermüden würde. Dieſes wiſſen oder empfinden Menſchen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß ſie mühesame Bewegungen, die lange fortdauern ſollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortſtoßen, wie Ovidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt. *) Aber noch mehr Aufmunterung giebt dieſe taktmäßige Bewegung, wenn ſie rhythmiſch iſt, das iſt, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verſchiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche ſind, und aus mehrern Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entſtehen. Daher entſteht das Rhythmiſche in dem Hämmeren der Schmiede, und in dem Dreſchen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth, vermittelſt der Luſt, die es an Einförmigkeit

*) S. Marſch.

Digitized by Google

migkeit mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortſetzung derſelben ermuntert wird.

Dieſe taktmäßige und rhythmiſche Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil dieſe allezeit den Begriff der Bewegung mit ſich führet; und ſo iſt demnach der Urſprung des förmlichen mit Takt und Rhythmus begleiteten Geſanges, und ſeine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird ſich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von ſelbſten an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die roheſten Völker die Muſik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommung derſelben gethan haben.

Sie iſt alſo eine Kunſt, die in der Natur des Menſchen gegründet iſt, und hat ihre unwandelbare Grundſätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonſtüke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunſt ſelbſt, arbeiten will. Und hier iſt ſogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche ſowol in der Muſik, als in andern Künſten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundſätze haben. Der Chineſer, ſagt man, findet an der Europäiſchen Muſik keinen Geſchmak, und dem Europäer iſt die chineſiſche Muſik unausſtehlich: alſo hat dieſe Kunſt keine in der allgemeinen menſchlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen ſehen.

Hätte die Muſik keinen andern Zwek, als auf einen Augenblik Freude, Furcht, oder Schreken zu erweken, ſo wäre allerdings jedes von vielen Menſchen zugleich angeſtimmte Freuden- oder Angſtgeſchrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menſchen auf einmal frohlokend jauchzen, oder ängſtlich ſchreyen, ſo werden wir gewaltig dadurch ergriffen, ſo unregelmäßig, ſo diſſonirend, ſo ſeltſam und unordentlich gemiſcht dieſe Stimmen immer ſeyn mögen Da iſt weder Grundſatz noch Regel nöthig.

Aber ein ſolches Geräuſche kann nicht anhaltend ſeyn, und wenn es auch dauerte, ſo würde es gar bald unkräftig werden; weil die Aufmerkſamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn alſo die Würkung der Töne anhaltend ſeyn ſoll, ſo muß nothwendig das Metriſche hinzukommen. *) Dieſes fühlen alle Menſchen von einiger Empfindſamkeit, der Burät und der Kaſchinz in den Wüſten Siberiens, **) der Indianer und der Iroqueſe, haben es eben ſo gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus iſt, da iſt Ordnung und regelmäßige Abmeſſung. Hierin alſo folgen alle Völker den erſten Grundregeln. Weil aber das Metriſche unzähliger Veränderungen fähig iſt, ſo hat jedes Volk darin ſeinen Geſchmak, wie aus den Tanzmelodien der verſchiedenen Völker erhellet, nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes ſind überall dieſelben.

Daß aber ein Volk eine ſchnellere, ein anderes eine langſamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht ſo viel Abwechslung, auch nicht ſo ſehr beſtimmtes Ebenmaaß ſuchen, als die, welche ſich ſchon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menſchen mehr Diſſonirendes in den Tönen vertragen, als andere, die mehr geübet ſind, das Einzele in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk ſeine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundſätze auf beſondere Fälle macht, woraus die Verſchiedenheit der beſondern

*) S. Metriſch.

**) S. Gmelins Reiſe III. Theil.

Digitized by Google

Regeln entſteht, iſt ſehr natürlich, und beweiſet keinesweges, daß der Geſchmak überhaupt willkührlich ſey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlen, mehr Regeln beobachten, als andere, die erſt, nachdem ſie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget ſind, dieſe vorher überſehene Regeln entdeken, und beobachten? Alſo beweiſet die Verſchiedenheit des Geſchmaks hier ſo wenig, als in andern Künſten, daß er überall keinen feſten Grund in der menſchlichen Natur habe.

Wir haben geſehen, was die Muſik in ihrem Weſen eigentlich iſt — eine Folge von Tönen, die aus leidenſchaftlicher Empfindung entſtehen, und ſie folglich ſchildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken — und nun iſt zu unterſuchen, was Erfahrung, Geſchmak und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, aus der Muſik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zwek iſt Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geſchieht auf eine den Abſichten der Natur bey den Leidenſchaften gemäße Weiſe. Jeden dieſer Punkte müſſen wir näher betrachten.

Der Zwek iſt keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß iſt, daß die Luſt ſich in Empfindung zu unterhalten, und ſie zu verſtärken, den erſten Keim der Muſik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber ſcheinet die Fröhlichkeit den erſten Schritt zum Geſang gethan zu haben; den nächſten aber die Begierde ſich ſelbſt in ſchwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieſes auf eine doppelte Weiſe geſchehen kann; entweder blos durch Erleichterung, da vermittelſt mannichfaltiger Einförmigkeit die Aufmerkſamkeit von dem Beſchwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch würkliche Aufmunterung vermittelſt beſeelter Töne und lebhafter Bewegung; ſo zielt die Muſik im erſten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeurung der Leibes- und Gemüthskräfte. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen ſcheinet die blos natürliche Muſik gar nicht, oder ſehr ſelten zum Zwek zu haben. Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenſchaften dieſer Art, ſich durch die Kunſt höchſt nachdrüklich ſchildern, folglich auch in den Gemüthern erweken laſſen, ſo iſt ſie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie ſich die Leidenſchaften bey einzeln Menſchen äuſſern, den wichtigſten Einfluß auf ſeinem ſittlichen Charakter haben, ſo kann auch gar ofte das ſittliche einzeler Menſchen und ganzer Völker, in ſo fern es ſich empfinden läßt, durch Muſik ausgedrükt werden. Und in der That ſind die Nationalgeſänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie ſind munter, oder ernſthaft, ſanft oder ungeſtüm, fein oder nachläßig, wie die Sitten der Völker ſelbſt.

Daß aber die Muſik Gegenſtände der Vorſtellungskraft, die blos durch die überlegte Kenntniß ihrer Beſchaffenheit, einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, ſchildern ſoll, davon kann man keinen Grund entdeken. Zum Ausdruk der Gedanken und der Vorſtellungen iſt die Sprache erfunden; dieſe, nicht die Muſik, ſucht zu unterrichten, und der Phantaſie Bilder vorzuhalten. Es iſt dem Zwek der Muſik entgegen, daß dergleichen Bilder geſchildert werden. *) Ueberhaupt

*) S. Mahlerey in der Muſik.

Digitized by Google

haupt alſo würket die Muſik auf den Menſchen nicht, in ſo fern er denkt, oder Vorſtellungskräfte hat, ſondern in ſo fern er empfindet. Alſo iſt jedes Tonſtük, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Muſik. Und wenn die Töne noch ſo künſtlich auf einander folgten, die Harmonie noch ſo müheſam überlegt, und nach den ſchwereſten Regeln richtig wäre, ſo iſt das Stük, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth. Der Zuhörer, für den ein Tonſtük gemacht iſt, wenn er auch nichts von der Kunſt verſteht, nur muß er ein empfindſames Herz haben, kann allemal entſcheiden, ob ein Stük gut oder ſchlecht iſt: iſt es ſeinem Herzen nicht verſtändlich, ſo ſag er dreiſte, es ſey dem Zwek nicht gemäß, und tauge nichts; fühlet er aber ſein Herz dadurch angegriffen, ſo kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zwek iſt dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zwek erreicht wird, iſt gut. Ob es aber nicht noch beſſer hätte ſeyn können, ob der Tonſetzer nicht manches, aus Mangel der Kunſt oder des Geſchmaks, verſchwächt, oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlaſſe man den Kunſtverſtändigen zu beantworten. Denn nur dieſe kennen die Mittel zum Zwek zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es ſcheinet ſehr nothwendig, ſowol die Meiſter der Kunſt, als die bloßen Liebhaber des Zweks zu erinnern, da jene ſich ſogar ofte bemühen, durch blos künſtliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts ſagen, aber ſchwer zu machen ſind, Beyfall zu ſuchen, dieſe, ihn ſo unüberlegt, am meiſten dem geben, der ſo künſtlich als ein Seiltänzer geſpielt, oder geſungen, und dem, der im Satz ſo viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der, der auf einem Pferde ſtehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher iſt es nicht, mit dem Ageſilaus den Geſang einer würklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonſtük vorzuziehen?

Nach dem Zwek kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Kunſt beſteht. Hier iſt alſo die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verſtändlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zuſammenzuſetzen ſey, daß der, der ſie höret, in Empfindung geſetzt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch ſanften Zwang genöthiget werde, derſelben nachzuhangen. In der Auflöſung dieſer Frage beſteht die ganze Theorie der Kunſt, deren verſchiedene Arbeiten hier nicht umſtändlich zu beſchreiben ſind, aber vollſtändig anzuzeigen wären, wenn unſre Kenntniß ſo weit reichte. Dieſe Mittel ſind:

1. Der Geſang, oder die Folge einzeler Töne, in ſo fern ſie nach der beſondern Natur der Empfindung langſamer oder geſchwinder fortfließen, geſchleift oder geſtoßen, tief aus der Bruſt, oder blos aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, ſtärker oder ſchwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge ſolcher Töne, wie z. E. dieſe:

wird ein melodiſcher Satz; ein Gedanken in der Muſik genennt. Jederman empfindet, daß eine unendliche Menge ſolcher Sätze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewiſſen Empfindung, oder einer beſondern Schattirung derſelben habe. Aus verſchiedenen

Sätzen,

Digitized by Google

Sätzen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, beſteht der Geſang. Es läßt ſich leicht begreifen, wie ein ſolcher Satz ein ſanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hüpfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finſtere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn, u. d. gl. ausdrüken könne. Dadurch alſo kann die Sprache der Leidenſchaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erwekende Empfindung auch mehr oder weniger ſtark angreift, das Gemüth beruhiget oder erſchüttert. *) Schon darin liegt ungemeine Kraft auf die Gemüther zu würken. Alſo ſind dergleichen melodiſche Gedanken, mit einem leidenſchaftlichen Ton vorgetragen, das erſte Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanken vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen ſehr ſtarken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöffnet, ſondern ſie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklingende oder harmonirende Stimmung. Dieſes empfindet jeder Menſch, der andre in Affekt geſetzte Menſchen reden höret. Wenn alſo unter den mannichfaltigen Tonleitern, deren jede ihren beſondern Charakter hat, **) diejenige allemal ausgeſucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jeder einzeln Gedanken übereinkommt, ſo wird dadurch der wahre Ausdruk der Empfindung noch mehr verſtärkt. Alſo ſind Tonarten und Modulationen, durch welche ſelbſt einerley Gedanken verſchiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wodurch der Setzer ſeinen Zwek erreicht. *)

*) S. Stärke.

**) S. Tonarten.

3. Das Metriſche und Rhythmiſche der Bewegung in dem Geſange, wodurch Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit erhalten wird. Der Geſang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Weſen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge deſſelben fortdauernde Aufmerkſamkeit zu haben. **) Aber auch zum Ausdruk der Empfindung hat der Rhythmus eine große Kraft, wie an ſeinem Orte gezeiget wird. ***)

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Geſang zur Unterſtützung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruk. Es giebt beruhigende Harmonien, andere werden durch recht ſchneidende Diſſonanzen, beſonders, wenn ſie auf den kräftigſten Takttheilen mit vollem Nachdruk angegeben, und eine Zeitlang in der Auflöſung aufgehalten werden, höchſt beunruhigend. Dadurch kann ſchon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh, Schreken und Angſt, oder Fröhlichkeit erwekt werden.

Werden alle dieſe Mittel in jedem beſondern Falle zu dem einzigen Zwek auf eine geſchikte Weiſe vereiniget, ſo bekommt das Tonſtük eine Kraft, die bis in das innerſte gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteſte erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel, in ein wolgeordnetes und richtig charakteriſirtes Ganze verbundenen Töne ſey, kann jeder, der einige Empfindung hat, ſchon aus der Würkung abnehmen, welche die verſchiedenen Tanzmelodien, wenn ſie recht gut in ihrem beſondern Charakter

*) S. Tonart; Modulation.

**) S. Einförmigkeit; Mannichfaltigkeit; Ebenmaaß; Metriſch.

***) S. Rhythmus.

Digitized by Google

rakter geſetzt ſind, thun. Es iſt nicht möglich ſie anzuhören, ohne ganz von dem Geiſte, der darin liegt, beherrſcht zu werden: man wird wieder Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebehrden und Bewegung des Körpers auszudrüken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Muſik dauren kann; dieſe reizet alſo den Körper ſelbſt zur Bewegung; ſie hat würklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Bewegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es iſt glaublich, daß durch Muſik der Umlauf des Geblütes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt ſind die Geſchichten von dem Einfluß der Muſik auf gewiſſe Krankheiten; und obgleich verſchiedenes darin fabelhaft ſeyn mag, ſo wird dem, welcher die Kraft der Muſik auf die Bewegungen des Körpers genau beobachtet hat, wahrſcheinlich, daß auch Krankheiten dadurch würklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menſchen in ſchweren Anfällen des Wahnwitzes durch Muſik etwas beſänftiget, geſunde Menſchen aber in ſo heftige Leidenſchaft können geſetzt werden, daß ſie bis auf einen geringen Grad der Raſerey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber iſt offenbar, daß die Muſik an Kraft alle andern Künſte weit übertreffe.

Aus dieſem Grunde iſt hier mehr, als ſonſt irgend bey einer andern Kunſt nöthig, daß ſie in ihrer Anwendung durch Weisheit geleitet werde. Deswegen iſt in einigen griechiſchen Staaten, als ſie noch in ihrer durch die Geſetze richtig beſtimmten geſunden Form waren, dieſer Punkt ein Gegenſtand der Geſetze geweſen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Muſik entweder in allgemeinen oder beſonders beſtimmten Abſichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es gehöret zur Theorie der Kunſt, daß dieſe Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geiſt der Muſik für jeden beſtimmt werde. Damit wir das, was in den beſondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Tonſtüke vergeſſen, oder ſonſt aus der Acht gelaſſen worden, einigermaaßen erſetzen, und einem Kenner, der künftig in Abſicht auf die Muſik allein, ein dem unſrigen ähnliches Werk zu ſchreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles vollſtändig abzuhandeln, wird es gut ſeyn, wenn hier die Hauptpunkte dieſer nicht unwichtigen Materie wol beſtimmt werden.

Die allgemeineſte Abſicht, die man bey der Anwendung der Muſik haben kann, iſt die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß ſie dazu würklich viel beyträgt, haben verſchiedene griechiſche Völker eingeſehen, *) und es iſt auch ſchon erinnert worden, daß die alten Celten ſie hiezu angewendet haben. **) In unſern Zeiten iſt es zwar auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Muſik als einen Theil einer guten Erziehung anzuſehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Perſonen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es ſcheinet deswegen nicht überflüßig, daß die Fähigkeit dieſer Kunſt, zu jener wichtigen Abſicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeſchränkte Begriffe hat, hier ins Licht geſetzt werde.

*) Aſſentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi ſonos, quorum dici vix poteſt, quanta ſit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

**) S. Lied. S. 173 f.

Digitized by Google

Allem Anſehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieſes geiſtreichen und empfindſamen Volkes ſeine eigene, durch einen beſondern Charakter ausgezeichnete Muſik gehabt. Dieſes Eigene beſtund vermuthlich nicht blos in der Art der Tonleiter, und der daraus entſtehenden beſondern Modulation; ſondern es läßt ſich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm, ihre beſondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyſpiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, ſo mannichfaltig ſie auch ſonſt, jede in ihrer Art, ſind, allemal einen Charakter behalten, der ſie von den Geſängen andrer Völker unterſcheidet. Ein Schottiſches Lied iſt allemal von einem franzöſiſchen, und beyde von einem italiäniſchen, oder deutſchen, ſo wie jedes von dem gemeinen Volke geſungen wird, merklich unterſchieden.

Hieraus läßt ſich nun ſchon etwas von dem Einfluß der Muſik auf die Bildung der Gemüther ſchließen. Wenn die Jugend jeder Nation ehedem beſtändig blos in ihren eigenen Nationalgeſängen geübet worden, ſo konnte es nicht wol anders ſeyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrüke ihres beſondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus ſolchen wiederholten Eindrüken von einerley Art, entſtehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydiſche Tonart aus ſeiner Republik, weil ſie bey einem gewiſſen äußerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieſer Stamm ſich von andern auszeichnete, an ſich hatte. Gegenwärtig, da die Muſik unter den verſchiedenen Völkern von Europa, beſonders unter den Händen der Virtuoſen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da ſowol die deutſche, als die franzöſiſche Jugend; alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander ſpielt, und höret, und ſich in allen Arten der Tänze übet; ſo iſt auch die Einförmigkeit des Eindruks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat ſich in der Muſik, ſo wie in der Poeſie größtentheils verloren. Darum dienet auch die Muſik gegenwärtig nicht mehr in dem Grad, als ehedem, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

Dennoch könnte ſie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen iſt, dieſes Geſchäfft nach einem gründlichen Plan betrieben. Denn da jede leidenſchaftliche Empfindung durch die Muſik in den Gemüthern kann erwekt werden, ſo dürfte man nun der Jugend, bey welcher eine gewiſſe Art der Empfindung herrſchend ſeyn ſollte, auch vorzüglich ſolche Stüke, die dieſen Charakter haben, in gehöriger Mannichfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Muſik, auch ſelbſt das Mitſpielen, ſind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitſingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und ſo war es bey den Griechen, bey denen das Wort Muſik einen weit ausgedähntern Begriff ausdrukte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfodert, daß die, welche in der Muſik unterrichten, weit ſorgfältiger, als gemeiniglich geſchieht, darauf ſähen, daß die Jugend mit wahrem Nachdruk und wahrer Empfindung jedes Stük ſänge, oder ſpielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die ſie geſellſchaftlich trieben, nachdrüklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spielen und Singen, und die zierlichſten Manieren, auf welche man faſt allein ſieht, tragen gar wenig zu dem groſſen Zwek, von dem hier die Rede iſt, bey: wer nicht mit Emfindung ſingt,

auf

auf den würket auch der Geſang nichts. In dieſem Stük wäre, wenn die Muſik eben in dem Grad, wie ehedem geſchehen iſt, zur Bildung der Jugend dienen ſollte, eine gänzliche Verbeſſerung des Unterrichts und der Uebungen in der Kunſt nothwendig, welche in unſern Zeiten nicht zu erwarten iſt.

Auf dieſe allgemeine Anwendung der Muſik folgen die beſondern Anwendungen derſelben, gewiſſe Empfindungen bey öffentlichen ſehr wichtigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einem beſtimmten Zwek lebhaft zu erweken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird ſie als ein Mittel gebraucht, den Menſchen durch ihre unwiderſtehliche Kraft zu Entſchließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und ſeine Würkſamkeit zu unterſtützen. Dieſen Gebrauch kann man bey verſchiedenen Gelegenheiten von der Muſik machen.

Erſtlich würde ſie zu Kriegesgeſängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Würkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Inſtrumenten, ein feuriges Tonſtük ſpielte, und wenn dieſes mit dem Geſang des Heeres ſelbſt abwechſelte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich iſt es, da ſchlechterdings kein kräftigeres Mittel iſt, den Muth anzufeuren, als der Geſang, daß man es, da es einmal eingeführt geweſen, wieder abgeſchafft hat. Einem verſtändigen Tonſetzer würde es leicht werden, den beſondern Charakter ſolcher Stüke zu treffen, und das, was ſie in Anſehung der Regeln des Satzes beſonders haben müßten, zu beſtimmen. Der Satz ſolcher Stüke würde durch ungleich weniger Regeln eingeſchränkt ſeyn, als der für Tonſtüke, wo jede Kleinigkeit in einzelen Stimmen ſchon gute oder ſchlechte Würkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwundrung erfahren, daß die unregelmäſſigſte Muſik, die möglich iſt, da hundert unwiſſende Türken, jeder mit ſeinem Inſtrument nach Gutdünken geleyert oder geraſet hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieſes Geräuſche nach einem Takt abmaaß. — daß dieſe Muſik, beſonders in einiger Entfernung, mich in lebhafte Empfindung geſetzt hat.

Zweytens, zu wichtigen Nationalgeſängen, und überhaupt zu politiſchen Feyerlichkeiten, zu denen ſich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt verſammelt. Dergleichen ſind Huldigungen, Begräbniſſe verſtorbener wahrer Landesväter, Feſte zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden verdienten. Dabey könnte die Muſik, wenn nur die Einrichtungen ſolcher Feſte von Kennern der Menſchen angegeben würden, von ausnehmend großer Würkung ſeyn. Aber das Wichtigſte wäre, wenn dabey Geſänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemiethete Sänger, ſondern aus gewiſſen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl geehrte Bürger anſtimmten. Man ſtelle ſich bey den römiſchen Säcularfeſten, das ganze römiſche Volk, den Herren der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an ſeiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, denn zwey Chöre der edelſten Jünglinge und Jungfrauen, die abwechſelnd ſingen; ſo wird man begreifen, daß nichts möglich iſt, wodurch der wahre patriotiſche Geiſt in ſtärkere Flammen könne geſetzt werden, als hier durch Muſik, und damit verbundene Poeſie geſchehen kann. Da wäre es der Mühe werth, daß die größten Tonſetzer gegen einander um den Vorzug

Digitized by Google

Vorzug ſtritten; und dieſes wären Gelegenheiten, ſie in das Feuer der Begeiſterung zu ſetzen, und die volle Kraft der Muſik anzuwenden. Aber unſer durch ſubtiles und alles zerglie⸗derndes Nachdenken ſich von der Einfalt der Natur und der geraden Richtung der durch keine Vernunftſchlüſſe verfeinerten Empfindung, entfernende Geſchmak, überläßt dergleichen Feſte den noch halb wilden, aber eben darum mehr Nationalgeiſt beſitzenden Völkern. Es iſt zum Theil dem Mangel ſolcher feyerlichen Anwendungen der Muſik zuzuſchreiben, daß man gegenwärtig die großen Würkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Muſik der Griechen, nach dem ſo einſtimmigen Zeugniß ſo vieler Schriftſteller, gethan hat.

Drittens kann die Muſik bey dem öffentlichen Gottesdienſt ſehr vortheilhaft angewendet werden, und iſt auch von alten Zeiten her dazu angewandt worden. Aber — wir können es nicht verheelen — in den proteſtantiſchen Kirchen, geſchiehet es meiſtentheils auf eine armſelige Weiſe. Schon einige der wichtigſten geiſtlichen Feyerlichkeiten, haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Maſſe intereſſirender Feſte, verloren; jeder ſieht dabey nur auf ſich ſelbſt, als wenn ſie nur für ihn allein wären, und dieſes Kleinfügige herrſcht auch nur gar zu ofte in der Kirchenmuſik, und in der dazu dienenden geiſtlichen Poeſie. Dadurch wird ſie ofte zur Schande unſers Geſchmaks, zu einer beynahe theatraliſchen Luſtbarkeit, und ofte, wo es noch recht wol geht, zu einer Andachtsübung, wie die ſind, die jeder für ſich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmuſik, und einige beſondere Arten derſelben, in eigenen Artikeln geſprochen *)

*] S. Choral; Kirchenmuſik; Motette; Oratorium.

Dieſes ſind die verſchiedenen Gelegenheiten, da die Muſik zu öffentlichem Behuf kann angewendet werden. Daß wir die theatraliſche Muſik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauſpiele ſelbſt, wie ſchon anderswo erinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranſtaltungen verloren haben. Man beſucht ſie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um ſich blos für ſich ſelbſt jeder nach ſeinem beſondern Geſchmak zu ergötzen, und ohne ſeine Empfindungen aus der Maſſe des vereinigten Eindruks zu verſtärken, ohne Eindrüke zu erwarten, die auf das Allgemeine des geſellſchaftlichen Intereſſe abzielen. Was übrigens von dieſem Zweyge der Muſik hier könnte geſagt werden, findet ſich in einem beſondern Artikel. *)

Von dem Privatgebrauch der Muſik, kommt zuerſt die in Betrachtung, die für geſellſchaftliche Tänze gemacht wird. Das was über die Tänze ſelbſt anderswo geſagt wird, **) dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonſtüke zu beſtimmen. Es beſtehet eine ſo natürliche Verbindung zwiſchen Geſang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereiniget bey allen noch rohen Völkern antrifft, wo die Kunſt noch in der Kindheit liegt. Daher läßt ſich vermuthen, daß dieſes die älteſte Anwendung der Muſik ſey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Muſik, die großen auf das Allgemeine oder auf erhabene Gegenſtände abzielenden Kräfte der Seele in Bewegung zu ſetzen. Aber da die mit übereinſtimmender körperlichen Bewegung begleitete Muſik lebhaften Eindruk macht, der Tanz aber ſehr ſchiklich iſt, mancherley leidenſchaftliche und ſittliche Empfindungen

*) S. Oper.

**) S. Tanz.

dungen zu erweken, ſo wird dieſe Gattung der Muſik nicht unwichtig, und könnte beſonders auch zu Bildung der Gemüther angewendet werden. Es iſt auch weder etwas geringes noch etwas ſo leichtes, als ſich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird ſie nicht blos dadurch, daß Bewegung, Takt und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemeſſen ſind, ſondern auch durch ſchildernde muſikaliſche Gedanken oder Sätze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jedem Tanz eigen ſind, wol ausdrüken. Darum gehört ſo viel Genie und Geſchmak hiezu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächſt iſt die Anwendung der Kunſt auf geſellſchaftliche und auf einſam abzuſingende Lieder zu betrachten. Da ſolche Lieder, wie ausführlich gezeiget worden iſt, *) von ſehr großer Wichtigkeit ſind, ſo iſt es auch die dazu dienliche Muſik. Die Geſänge, wodurch **Orpheus** wilden, oder doch ſehr rohen Menſchen Luſt zu einem wolgeſitteten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Anſehen nach ſolche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunſt, herrſchte. Ich meinerſeits wollte lieber ein ſchönes Lied, als zehen der künſtlichſten Sonaten, oder zwanzig rauſchende Concerte gemacht haben. Dieſe Gattung wird zu ſehr vernachläßiget, und es fehlet wenig, daß Tonſetzer, die durch Ouvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, ſich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn ſie ſich bis zum Lied, ihrer Meynung nach, erniedriget haben. So ſehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung ſeiner Kunſt.

*) S. Lied.

In die letzte Stelle ſetzen wir die Anwendung der Muſik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spielen angeſtellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräuſch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beſchäfftigendes Geſchwätz vorſtellen. Dieſes iſt aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meiſten gearbeitet wird. Es ſey ferne, daß wir die Concerte, worin Spieler ſich in dem richtigen und guten Vortrag üben, verwerfen. Aber die Concerte, wo ſo viel Liebhaber ſich zuſammen drängen, um ſich da unter dem Geräuſche der Inſtrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantaſie zu überlaſſen; wo man die Fertigkeit der Spieler ofte ſehr zur Unzeit bewundert — wo man Spieler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte **Bravos** von dem wahren Geſchmak abführt, und in Tändeleyen verleitet? — doch es iſt beſſer hievon zu ſchweigen. Denn der Geſchmak an ſolchen Dingen iſt vielleicht unwiderruflich entſchieden. Dieſes wird freylich manchem Virtuoſen beleidigend vorkommen. Da er würklich ein großes Vergnügen an ſolchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jederman daſſelbe empfindet. Wir wollen ihm ſeine Empfindung nicht ſtreitig machen; aber die wahre Quelle deſſelben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von großer Urtheilskraft entdeken. „Das Vergnügen, ſagt er, welches der Virtuoſe empfindet, indem er Concerte nach dem bunten heutigen Geſchmak höret, iſt nicht jenes natürliche Vergnügen, das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, ſondern ein Vergnügen von der Art deſſen, das wir empfinden, indem wir

die unbegreiflichen Künſte der Luſtſpringer und Seiltänzer ſehen, die ſehr ſchwere Sachen machen. "*)

Doch wollen wir die Sache nicht ſo weit treiben, wie Plato, der alle Muſik, die nicht mit Geſang und Poeſie begleitet iſt, verwirft. **) Auch ohne Worte kann ſie Würkung thun, ob ſie gleich erſt alsdenn ſich in der gröſten Würkung zeiget, wenn ſie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunſt anwendet.

Daß die Muſik überhaupt alle andern Künſte an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe, iſt bereits angemerkt, auch der Grund davon angezeiget worden. Aber auch blos durch die Erfahrung wird dieſes genug beſtätiget. Man wird von keiner andern Kunſt ſehen, daß ſie ſich der Gemüther ſo ſchnell und ſo unwiederſtehlich bemächtige, wie durch die Muſik geſchieht. Um der allgewaltigen Würkung der ehemaligen Päane der Griechen, oder eines bloßen unordentlichen Freudengeſchreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poeſie, Geſang, Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein ſolches Duett in einer Oper gehöret zu haben. Indem Salimbeni ein ſolches Adagio ſang, ſtanden einige tauſend Zuhörer in einer ſtaunenden Entzükung, als wenn ſie verſteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der erſten Köpfe unſers Jahrhunderts anführen.

„Da ich ſie ſingen hörte, ſagt er, bemächtigte ſich allmählig eine nicht zu beſchreibende Wolluſt, meiner ganzen Seele — Bey jedem Worte ſtellete ſich ein Bild in meinem Geiſte, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar. — Bey den glänzenden Stellen, voll eines ſtarken Ausdruks, wodurch die Unordnung heftiger Leidenſchaften gemahlt, und zugleich würklich erregt wird, verlor ſich bey mir die Vorſtellung von Muſik, Geſang und Nachahmung gänzlich: Ich glaubte die Stimme des Schmerzens, des Zorns, der Verzweiflung ſelbſt zu hören; ich dachte jammernde Mütter, betrogene Verliebte, raſende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe, bey der großen Erſchütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein ein ſolcher Eindruk iſt niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird auſſer ſich geriſſen; man bleibet entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmäßig; entweder höret man ein blos unverſtändliches Geräuſch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenſchaft, der uns fortreißt, und dem die Seele zu widerſtehen unvermögend iſt. "*)

Diejenigen, die an den Erzählungen, von den wunderbaren Würkungen der Muſik, die wir bey den alten Schriftſtellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Muſik gehört, oder es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, und dem ſchnellen Laufe des Geblütes herkommet: daß die Muſik würklich auf beyde würke, kann gar nicht geläugnet werden. Da ſie mit einer Bewegung der Luſt verbunden iſt, welche die höchſt reizbaren Nerven des Gehörs angreift, ſo würket ſie auch auf den Körper, und wie ſollte ſie dieſes nicht thun, da ſie ſelbſt die unbelebte Materie, nicht blos dünne Fenſter, ſondern ſogar feſte Mauern erſchüttert? **) Warum

*) S. Letter to Lord K. in Fränklins Experiments and obſerv. on Electricity. S. 467.

**) De Leg. L. II.

*) Rouſſeau dans la Julie T. I. p. 48.

**) Man ſehe hierüber die beſondern Beobachtungen, die Rouſſeau in ſeinem Dictionnaire de Muſique im Artikel Muſik geſammelt hat.

Digitized by Google

Warum ſollte man alſo daran zweifeln, daß ſie auf empfindliche Nerven eine Würkung mache, die keine andere Kunſt zu thun vermag, oder daß ſie vermittelſt der Nerven eine zerrüttete fiebriſche Bewegung des Geblütes, in Ordnung bringen könne, und wie wir in den Schriften der pariſiſchen Akademie der Wiſſenſchaften finden, einen Tonkünſtler, von dem Fieber ſelbſt befreyt habe? Wer Erzählungen von außerordentlichen Würkungen der Muſik zu leſen verlanget, findet davon eine Sammlung in des Bartolini Werke von den Flöten der Alten. Es iſt gewiß nicht alles Fabel, was die griechiſche Tradition vom Orpheus ſagt, der die Griechen durch Muſik aus ihrer Wildheit ſoll geriſſen haben. Was für ein ander Mittel könnte man brauchen, ein wildes Volk zu einiger Aufmerkſamkeit, und zur Empfindung zu bringen. Alles, was zur Befriedigung der körperlichen Bedürfniſſe gehört, hat ein ſolches Volk gemeiniglich; Vernunft aber und Ueberlegung dem zuzuhören, der ihm von Sitten, von Religion, von geſellſchaftlichen Einrichtungen ſprechen wollte, hat es nicht. Alſo kann man es durch Verſprechung gröſſern Ueberfluſſes nicht reizen. Poeſie und Beredſamkeit vermögen nichts auf daſſelbe; auch nicht die Mahlerey, an der es höchſtens ſchöne Farben betrachten würde, die nichts ſagen: aber Muſik dringet ein, weil ſie die Nerven angreift, und ſie ſpricht, weil ſie beſtimmte Empfindungen erweken kann. Darum ſind jene Erzählungen völlig in der Wahrheit der Natur, wenn ſie auch hiſtoriſch falſch ſeyn ſollten.

Bey dieſem augenſcheinlichen Vorzug der Muſik über andere Künſte, muß doch nicht unerinnert gelaſſen werden, daß ihre Würkung mehr vorübergehend ſcheinet, als die Würkung andrer Künſte. Das was man geſehen, oder vermittelſt der Rede vernommen hat, es ſey, daß man es geleſen, oder gehört habe, läßt ſich eher wieder ins Gedächtniß zurükrufen, als bloße Töne. Darum können die Eindrüke der Mahlerey und Poeſie wiederholt werden, wenn man die Werke ſelbſt nicht hat. Alſo müſſen die Werke der Muſik, die daurende Eindrüke machen ſollen, ofte wiederholt werden. Hingegen, wo es um plötzliche Würkung zu thun iſt, die nicht fortdaurend ſeyn darf, da erreicht die Muſik den Zwek beſſer, als alle Mittel, die man ſonſt anwenden könnte.

Aus allen dieſen Anmerkungen folget, daß dieſe göttliche Kunſt von der Politik zu Ausführung der wichtigſten Geſchäffte könnte zu Hülfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß ſie blos als ein Zeitvertreib müßiger Menſchen angeſehen wird! Braucht man mehr als dieſes, um zu beweiſen, daß ein Zeitalter reich an Wiſſenſchaft und mechaniſchen Künſten, oder an Werken des Witzes, und ſehr arm an geſunder Vernunſt ſeyn könne?

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Muſik die älteſte aller ſchönen Künſte ſey: ſie iſt mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir ſie auch bey allen Völkern, und bey ſolchen, die ſonſt von keiner andern Kunſt etwas wiſſen, an. Es wäre alſo ein einfältiges Unternehmen, in der Geſchichte oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzuſuchen. Jedes Volk kann ſich rühmen ſie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es ſeyn, die völlige Geſchichte von ihrem allmähligen Wachsthum zu haben. Es iſt aber nicht daran zu denken, daß dieſe Geſchichte auch nur einigermaaßen könnte gegeben werden. Denn die Nachrichten der Griechen, die einzige Quelle, woraus man ſchöpfen könnte, wenn ſie weniger trübe wäre, ſind gar ſehr unzuverläßig.

Ohne Zweifel hatte man ſchon ſeit langer Zeit ſehr ſchöne Geſänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von ſpeculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derſelben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältniſſe zu beſtimmen, und feſte zu ſetzen. Es iſt vergeblich zu unterſuchen, wie die Griechen auf ihre verſchiedene Tonleitern gekommen ſind, und woher die dreyerley Gattungen derſelben, die enharmoniſche, chromatiſche und diatoniſche entſtanden ſeyen. Die Empfindung allein bildete die erſten Geſänge in den Kehlen empfindſamer Menſchen. Dieſe waren nach dem mehr oder weniger lebhaften Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Beugſamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem rauheren, oder ſanftern Ton, in gröſſern, oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerührt, verſuchten auch zu ſingen, und ahmeten dem erſten nach, oder fielen wegen der Uebereinſtimmung der Charaktere auf dieſelben Tonarten, an welche ſich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verſchiedenen griechiſchen Stämmen, jeder ſeine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verſchiedenen Gattungen eingeführt wurden. Erſt lange hernach wurden ſie feſtgeſetzt, und durch Berechnung ihrer Verhältniſſe genau beſtimmt. Der würde ſehr irren, der die ſogenannten Genera und Modos der Griechen für Werke des Nachdenkens und einer methodiſchen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleitern und Arten zu moduliren haben, als uns itzt bekannt ſind, ſo dürfte man ſich nur die Geſänge der zahlreichen aſiatiſchen Völker bekannt machen, die noch keine geſchriebene Muſik haben. Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß ſie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen; obgleich bisweilen Reiſende uns ſolche Geſänge nach unſerm diatoniſchen Geſchlecht aufgeſchrieben haben. Dann ſchon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunſtverſtändigen Männern von feinem Gehör verſichert worden, Geſänge, die nach keiner unſrer Tonleitern können geſchrieben werden.

Die Erfindung der Abmeſſung der Töne durch Zahlen, ſchreiben die Griechen insgemein dem **Pythagoras** zu; die Umſtände, die man davon erzählt, ſind bekannt, andere erzählen mit noch wahrſcheinlichern Umſtänden etwas ähnliches von dem Künſtler **Glaucus**. Ein gewiſſer **Hippaſis** ſoll vier gleichgroße in der Dike ungleiche eherne Teller gedrechſelt haben, deren harmoniſchen Wolklang Glaucus zuerſt ſoll bemerkt, und in ihren Urſachen unterſucht haben. *)

Ueber die eigentliche Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik ſind von den Neuern erſtaunlich viel Unterſuchungen angeſtellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen iſt. Man findet in den griechiſchen Schriftſtellern, die beſonders über die Muſik geſchrieben haben, nicht nur an verſchiedenen Stellen undurchdringliche Finſterniß, ſondern auch ganz offenbare Widerſprüche. Wir wollen uns alſo bey dieſer Materie nicht vergeblich aufhalten: wer begierig iſt, ſie näher zu unterſuchen, den verweiſen wir auf die alten Schriftſteller über die Theorie der Muſik, die **Meibom** in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den **Claudius Ptolomäus** und auf die Abhandlungen verſchiedener Gelehrten, welche in der Sammlung der Schriften der franzöſiſchen Academie der ſchönen Wiſſenſchaften verſchiedentlich zerſtreut angetroffen werden.

Vor

*) Zenob. paroem. Cent. II. 91.

Digitized by Google

Vor nicht gar langer Zeit hatte der Pater Gerbert, damals Bibliothecarius des Benediktiner Cloſters zu St. Blaſi, eine Reiſe in der Abſicht Entdekungen über die Geſchichte der Muſik zu machen, unternommen. Er ſchrieb im Jahr 1763 aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter ſuſcipere pro hiſtoria Muſicæ præſertim græcæ, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac *ſpeciminibus notarum muſicarum per duodecim ſæcula continua ſerie*, genere quodam Palæographiæ. Ob wir daher etwas Zuverläßigeres, als man bis itzt gehabt, zu erwarten haben, ſteht dahin.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reihe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen iſt, haben wir in den noch itzt gebräuchlichen Kirchentonarten die meiſten Modos Muſicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieſer Tonarten ſagen, mit dem vergleicht, was noch itzt ein geübtes Ohr dabey empfindet, ſo iſt es nicht ohne Wahrſcheinlichkeit, daß die Sache würklich ſo ſey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Geſänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, itzt noch ſo können geſungen werden, wie ſie ehemals würklich geſungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch itzt in katholiſchen Kirchen übliche Geſänge ein hohes Alter von tauſend Jahren und darüber haben, iſt nicht unwahrſcheinlich.

Bey allen dieſen Ungewißheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern ſchönen Künſte auf einen ſo hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben, nicht auch dieſe in ihrer vollen Stärke und Schönheit ſollten beſeſſen haben; beſonders, da ſie ſo große Liebhaber des Geſanges waren. Freylich mögen die griechiſchen Geſänge eben ſo ſehr von den heutigen unterſchieden geweſen ſeyn, als Homers Epopöen, oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verſchieden ſind. Ob aber unſre Art jener vorzuziehen ſey, iſt eine andre Frage.

Gewiß iſt dieſes, daß die Geſänge der Alten weit einfacher geweſen ſind, als unſere Opernarien, und aller Wahrſcheinlichkeit nach haben die Alten die vielſtimmige Muſik, da eine Hauptſtimme blos der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Geſänge, die aus vielen würklich ſingenden Stimmen beſtehen, wie unſre vierſtimmigen Choräle ſind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, ſcheinet Rouſſeau ohne guten Grund zu läugnen. Wenn nur das Rauſchen der Harmonie den Geſang nicht verdunkelt, ſo dienet ſie ungemein den Charakter und Ausdruk eines Stüks zu verſtärken. Aber unſere Coloraturen, Paſſagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unſrer künſtlichen Sänger und Spieler, würde der Grieche aus der guten Zeit ſicherlich verachtet haben, wenn er ſie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch ſchon einige ſpätere Schriftſteller unter den Alten über den Verfall ihrer Muſik, den Ueppigkeit und bloße Wolluſt des Gehörs ſollen verurſachet haben. Was von der Beredſamkeit angemerkt worden, daß ſie allmählig geſunken ſey, nachdem man nicht mehr aus würklicher Nothwendigkeit zu überreden, ſondern, aus Nachahmung und in der Abſicht für einen ſchönen Geiſt gehalten zu werden, mehr ſchöne, als nachdrükliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Muſik angewendet werden. Die Begierde blos zu gefallen, führet nothwendig auf tauſend Abwege, weil bald jeder Menſch ſeine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorſatz zu rühren, dieſe oder jene beſtimmte Leidenſchaft zu erweken, führet

ret ſicher. Denn in jedem beſondern Fall iſt nur ein Weg, der mitten in das Herze führt. Wenn der Tonſetzer ſich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhafte Freude, oder ſchmerzhafte Traurigkeit auszudrüken, ſo weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird alſo der Muſik, die in den ſchönſten Zeiten Griechenlands in ihrer Art ſo vollkommen mag geweſen ſeyn, als irgend eine andere der ſchönen Künſte, auch bey der Ausartung des griechiſchen Geſchmaks nicht beſſer gegangen ſeyn, als dieſen: und es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß ſie allmählig von ihrem erſten Zwek abgeführt, und blos zur Beluſtigung müßiger Menſchen gebraucht, dadurch aber mit willkührlichen und unnützen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß ſie in dieſem Zuſtande geweſen ſey, als man anfieng ſie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienſtes in den chriſtlichen Kirchen einzuführen. Dadurch iſt ſie zwar von allen ausſchweifenden Zierrathen und von der theatraliſchen Ueppigkeit wieder gereiniget, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubet worden. Dann in jenen Zeiten, da der gute Geſchmak überhaupt beynahe gänzlich erloſchen war, konnte es nicht anders ſeyn, als daß auch die Muſik von der allgemeinen Barbarey angeſtekt werden mußte. Sie wird, wie die Wiſſenſchaften, blos in den Händen unwiſſender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben ſeyn, wo ſie nothwendig ihre beſte Kraft verlieren mußte.

Doch iſt in dieſen finſtern Zeiten, durch Erfindung einiger blos zum äußerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbeſſerung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert erfand ein Benediktiner Mönch, **Guido von Arezzo**, wie man durchgehends davor hält, das Linienſyſtem, um die Töne, die vorher blos durch Buchſtaben, die man über die Sylben ſetzte, angedeutet wurden, durch die verſchiedene Lage auf demſelben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieſer höchſtglüklichen Erfindung entſtund nachher, durch allmählige Zuſätze und Verbeſſerungen, die itzt übliche Art die Töne in Noten zu ſchreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach ſeiner Höhe und Tiefe, ſondern auch nach ſeiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine ſehr bequeme Weiſe kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonſtüks erſtaunlich erleichtert, und eben darum auch die Muſik ſelbſt in ihren weſentlichen Theilen befördert hat. Im XIV Jahrhundert ſoll die Art ein Tonſtük durch Noten zu bezeichnen, durch einen franzöſiſchen Doktor der freyen Künſte, Johan de Meurs oder de Muris noch mehr vervollkommnet worden ſeyn. Wenigſtens ſchreibet man ihm die Erfindung der verſchiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne angezeiget wird, zu; woran aber Rouſſeau, wie es ſcheinet nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es ſcheinet aber, daß die Erfindung der Noten, und deſſen, was ſonſt zum Schreiben der Tonſtüke gehöret, erſt in dem nächſtverfloſſenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmähligen Verbeſſerungen der Kunſt, in Abſicht auf das Weſentliche derſelben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntniß hat, eine Sammlung auserleſener Geſänge aus verſchiedenen Zeiten, nach der itzigen Art in Noten geſchrieben, herausgeben wird, damit ſie mit Fertigkeit können geſungen, und folglich richtig beurtheilet werden. Die oben angeführte Nachricht des **P. Gerberts** läßt uns hierüber nicht

Digitized by Google

ganz ohne Hoffnung. Am ſicherſten aber wäre dieſe Arbeit von dem berühmten Pater Martini in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beſchaffenheit der Muſik in den mittlern Zeiten noch wiſſen, betrifft faſt allein den Kirchengeſang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man ſehr wenig, und doch würde man uns auch ſolche vorlegen müſſen, wenn wir von der Beſchaffenheit der ältern Muſik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es ſcheinet, daß man bis ins XVI Jahrhundert die diatoniſche Tonleiter der Alten, in Abſicht auf das Harmoniſche darin, ohne andere Veränderung, als den weitern Umfang in der Höhe und Tiefe, beybehalten habe: und in Abſicht auf die Modulation iſt man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieſelbe Zeit ſtehen geblieben. Erſt in erwähntem Jahrhundert ſcheinet der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu ſeyn, wodurch jeder Ton in ſeinen Intervallen, den andern ohngefähr gleich gemacht worden. Ehe dieſe halbe Töne eingeführet worden, konnte man nicht anders, als nach den ſogenannten Kirchentönen *) moduliren. Spielte man in der joniſchen Tonart, oder nach itziger Art zu ſprechen aus C, ſo war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, ſo wenig als aus A, oder der äoliſchen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte geſpielt werden. Doch iſt bis itzt die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, ſo neu ſie auch iſt, nicht beſtimmt. Vermuthlich ſind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, ſondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch ſind die chromatiſchen und enharmoniſchen Gänge in die Muſik eingeführt, und daher iſt auch die Mannichfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem XVI Jahrhundert haben Zerlino und Salinas das meiſte zum Wachsthum der Muſik beygetragen. Es ſcheinet auch, daß der vielſtimmige Satz, und die begleitende Harmonie damals in der Muſik eingeführt worden.

*) S. Tonarten der Alten.

In dem letztverwichenen Jahrhundert hat die Muſik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künſte der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatiſche Verzierungen in den Geſang zu bringen. Dadurch iſt allmählig die ſogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Muſik aufgekommen. Es iſt nicht zu läugnen, daß nicht dadurch die melodiſche Sprache der Leidenſchaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede ſeyn, daß von den Verzierungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein ſo großer Mißbrauch iſt gemacht worden, daß die Muſik gegenwärtig in Gefahr ſteht, gänzlich auszuarten. In dem vorigem Jahrhundert und in den erſten Jahren des gegenwärtigen iſt die Reinigkeit des Satzes in Abſicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodiſchen Fortſchreitungen auf das Höchſte getrieben worden, und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernſthaften Kirchengeſang höchſt nothwendig ſey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geſchätzt, oder gar für unnütze Pedanterey gehalten, wodurch beſonders die Kirchenmuſik und alle andern Gattungen, wo jeder Schritt des Geſanges ausdrükend und bedeutend ſeyn ſoll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaf-

tigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodiſchen Erfindung, und ſelbſt durch kluge Uebertretung der ſtrengen harmoniſchen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meiſter wiſſen dieſe Vortheile zu nutzen.

Daß die Muſik in den neuern Zeiten, dem ſchönen und ſehr geſchmeidigen Genie, und der feinen Empfindſamkeit der Italiäner das meiſte zu danken habe, iſt keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien iſt das meiſte, wodurch der wahre Geſchmak verdorben worden, vornehmlich die Ueppigkeit der nichts ſagenden und blos das Ohr kützelnden Melodien, in die Kunſt gekommen. Schwerlich werden die meiſten Ausländer, die in vielen Stüken gegen das deutſche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unſrer Nation das Recht wiederfahren laſſen, das ihr in Abſicht auf die Muſik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit geſtehen, daß unſre Bache, Händel, Graun, Haße in die Claſſe der Männer gehören, die der heutigen Muſik die größte Ehre machen. Händel hat, nicht ſeine bewundrungswürdige Kunſt, ſondern blos die Ausbreitung ſeines Ruhmes, dem Zufall zu danken; daß er durch ſeinen Aufenthalt in England den Nationalſtolz dieſer ſonderbaren Nation, intereßirt hat: hätte er alles gethan, was er würklich gethan hat, ſo würde ſeiner kaum erwähnet werden, wenn blos ſeine Werke, ohne ſeine Perſon nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Geſanges alle übertrifft, und an Richtigkeit und Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachſteht, iſt außer Deutſchland faſt gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunſt iſt bis itzt, wenn man das, was die Richtigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrifft, ausnimmt, wenig beträchtliches geſchrieben worden. Selbſt das, was die Harmonie betrifft, iſt nicht aus zuverläßigen Grundſätzen hergeleitet worden. Das wichtigſte Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das ſeyn, was der Berliniſche Tonſetzer Hr. **Kirnberger** unternommen hat, wenn erſt der zweyte Theil deſſelben wird an das Licht getreten ſeyn. †) Schon im erſten Theil iſt die Kenntniß der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin ſie, nicht in den Tonſtüken großer Meiſter, ſondern in den theoretiſchen Schriften darüber, gelegen hat, in ein helles Licht geſetzt worden. In dieſem ganzen Werke bin ich überall den harmoniſchen Regeln dieſes Mannes, ſo weit ich ſie einzuſehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequemſte Ort ſeyn, überhaupt das Bekenntniß abzulegen, daß das, was ich über dieſe Kunſt hier und da bemerkt habe, aus dem Unterricht gefloſſen iſt, den mir dieſer in ſeiner Kunſt höchſt erfahrne und ſcharfſinnige Mann, mit ausnehmendem Eifer ertheilt hat.

Mythologie.

(Dichtkunſt.)

Jede Nation hat ihre Mythologie, oder fabelhafte Geſchichte, worauf ſich ihre Religion auch zum Theil die Nationalſittenlehre gründet, und darin die wahren oder falſchen Nachrichten von ihrem Urſprung, und den älteſten Begebenheiten der bürgerlichen Geſellſchaft eingehüllt liegen. Aber gemeiniglich verſteht man unter dieſer Benennung das Fabelſyſtem der

Griechen,

†) Der erſte Theil iſt vor etwa 2 Jahren unter dem Titel: die Kunſt des reinen Satzes in der Muſik, herausgekommen.

Digitized by Google

Griechen, oder der Römer. Da die alten Dichter einen ſehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, ſo iſt ſie auch von den Neuern, ſeitdem ſie in den verſchiedenen Dichtungsarten ſich die Griechen und Römer zu Muſtern gewählt haben, in die Werke der Poeſie aufgenommen worden. Einige neuere Dichter ſcheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen eben ſo uneingeſchränkten Gebrauch davon machen könne, als ehedem in der griechiſchen und lateiniſchen Poeſie; andre ſcheinen ſie faſt gänzlich zu verwerfen. Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfaſſer der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich unterſucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol beſtimmt, ſo daß wenig Neues hierüber zu ſagen iſt. Wir begnügen uns demnach hier einige beyfällige Gedanken über dieſe Sache vorzutragen.

1. Mythologiſche Weſen, ſie ſeyen Perſonen, oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen beſtimmten Charakter haben, können als einzele allegoriſche, oder metaphoriſche Bilder ſo gut gebraucht werden, als die Sachen, welche die Natur, oder die Künſte hervorbringen. Nur müſſen dabey, wie bey andern Bildern, die weſentlichen Regeln, daß ſie bekannt und der Materie anſtändig ſeyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leſer ſchiken ſich unbekanntere mythologiſche Bilder nicht, und in einem geiſtlichen Gedichte können das Elyſium und der Tartarus nicht erſcheinen. Aber der Grund, warum ſie da verworfen werden, giebt auch tauſend andern aus der Natur oder Kunſt hergenommenen Bildern, die Ausſchließung aus ſolchen Gedichten.

2. Eben ſo frey kann man die Mythologie zum Stoff moraliſcher, oder blos luſtiger Erzählungen brauchen. Es wird wol keinem Menſchen einfallen, Hagedorns Philemon und Baucis, oder Bodmers Pygmalion, oder Wielands Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tadeln, daß die handelnden Perſonen aus der Mythologie genommen ſind.

Ueberhaupt alſo, kann das ganze mythologiſche Fach, als eine Vorrathskammer angeſehen werden, aus der Perſonen und Sachen als Bilder, oder als Beyſpiele herzunehmen ſind, und ihr Gebrauch iſt nicht mehr eingeſchränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

3. Hingegen können mythologiſche Weſen nie, als würkliche, die außer dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Exiſtenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch ſagen: **Wie nahe wär es daran, daß ich das Reich der Proſerpina und den richtenden Aeacus geſehen hätte**, u. ſ. w. wenigſtens hatten damals dieſe Weſen in der Meynung des Pöbels noch einige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde durch eine ſolche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem Wahren, einer ernſthaften Sache das Gepräge des Scherzens geben. Es ſcheinet überhaupt damit die Beſchaffenheit zu haben, wie mit der Einmiſchung allegoriſcher Perſonen in hiſtoriſche Gemählde, davon wir anderswo geſprochen haben.*) Es hat etwas Anſtößiges, ſie mit den in der Natur vorhandenen Weſen in eine Claſſe geſtellt zu ſehen. In der äſopiſchen Fabel ſprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Weſen, aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helden ſich mit ſeinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen ſeyn. Eine ähnliche Beſchaffenheit hat es mit der Mythologie, in ſo fern ſie hiſtoriſch behandelt wird.

*) S. Allegorie in der Mahlerey.

Seit kurzem haben einige, die das große Anſehen Klopſtoks für ſich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordiſchen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glüklich. Was für ein erſtaunlicher Unterſchied zwiſchen der Mythologie der Griechen, die ſo voll Annehmlichkeit, ſo voll reizender Bilder iſt, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elyſium mit allen ſeinen Lieblichkeiten, gegen Valhalla, wo die Seligen aus den Hirnſchädeln ihrer Feinde Bier und Brantewein trinken, vertauſchen können? Die angenehmen Früchte des griechiſchen Erdreichs ſtechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordiſchen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechiſchen Fabel, gegen die rohen der Celtiſchen.

Aber wenn die mythologiſchen Perſonen nicht mehr in die Handlung unſers Heldengedichts, oder unſers Drama eingeführt werden können, ſo verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren. Das iſt wahr, und in dieſem Stüke ſind wir in dem Fall erwachſener Menſchen, die man nicht mehr durch Kindermährchen in Schreken, oder Erſtaunen ſetzen kann. Die reifere Vernunft erfodert ein andres Wunderbare, als die noch kindiſche Phantaſie. Dieſes männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Iſt denn im verlornen Paradies, in der Meßiade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyſſee? Freylich nicht. Aber philoſophiſche Köpfe haben Mühe ſich an die bibliſche Mythologie zu gewöhnen.*) Das kann ſeyn; auch iſt die Dichtkunſt überhaupt nicht für ſolche philoſophiſche Köpfe, bey denen die Einbildungskraft beſtändig von dem Verſtand in Feſſeln gehalten wird. „Alſo, Erdichtung für Erdichtung, hätte man ja beym Alten bleiben können.“ Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen itzt durchgehends erkannten Wahrheiten ſo gerade entgegen ſtünden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: Ficta ſint proxima veris.

N. Nach-

N.

Nachahmung.
(Schöne Künſte.)

Wer nicht nach eigenen Vorſtellungen handelt, ſondern etwas darum thut, weil andere vor ihm daſſelbe gethan haben, und wer in ſeinen Handlungen nicht ſeinen eigenen Begriffen folget, ſondern das, was andere gethan haben, zur Vorſchrift nimmt, der iſt ein Nachahmer: Original iſt der, deſſen Handlungen aus ſeinen eigenen Vorſtellungen entſtehen, und der in der Ausführung ſeinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menſchen, die in ihrem Denken und Handeln ſo wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden, ſo ſehr fehlet, daß ſie immer nur das thun, was ſie von andern ſehen. Dieſe ſind das imitatorum ſervum pecus des Horaz; blinde, kindiſche Nachahmer andrer Menſchen. Ihre Handlungen ſind mehr Nachäffungen, ohne eigene Abſichten, als Nachahmungen. So äffen Kinder in ihren Spielen zum Zeitvertreib ernſthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zwek ſie nicht einſehen. Andere, auch wol ſelbſtdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menſchen, ahmen das ſchon vorhandene nach; weil ſie erkennen, oder empfinden, daß ſie dadurch ſicherer zum Zweke gelangen, als wenn ſie ſelbſt erfänden. Sie entdeken in fremden Erfindungen gerade das, was ſie nöthig haben, und bedienen ſich deſſelben zu ihren eigenen Abſichten. Dieſes aber geſchiehet, nach Beſchaffenheit des beſondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwürkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er ſiehet in den Werken, die er ſich zueignet, gewiſſe Sachen, die zu ſeinem Zweke nicht dienen; dieſe nimmt er in ſein Werk nicht auf, ſondern wählt an deren Stelle andere nach ſeiner Abſicht. Dadurch wird ſein Werk, das in der Hauptſache eine Nachahmung iſt, in beſondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verſtändige Nachahmer genennt werden. Andre haben zwar aus Einſicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die ſchiklichſten zu ihrer Abſicht gewählt; aber entweder aus Trägheit, oder aus Mangel einer ſchärferen Beurtheilungskraft, beurtheilen ſie nicht jedes Einzele darin, ſondern nehmen alles als gut und ſchiklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copey, als zu einer Nachahmung; und indem ſie jedes Einzele des fremden Werks auch in das ihrige bringen, ſo geſchieht es, daß ſie auch das, was ihrem Zwek fremd, oder gar zuwider iſt, mit aufnehmen. Dieſe ſind knechtiſche, ängſtliche Nachahmer. So ahmen die meiſten Menſchen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andere nach, ohne zu überlegen, was ſie, nach ihrer beſondern Lage und nach ihren Umſtänden anders machen ſollten.

Es giebt alſo dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderſpiel iſt, und aus unbeſtimmter, keinen Zwek kennender Luſt ſich zu beſchäfftigen entſtehet, wodurch man verleitet wird, zum Spiel das zu thun, was andre in andrer Abſicht gethan haben. So machen viel ſeichte Köpfe aus den ſchönen Künſten ein Kinderſpiel, und äffen

äffen die Werke derſelben nach, wie etwa Kinder Soldaten ſpielen. Anakreon, ein im Ueberfluß ſinnlicher Ergötzlichkeiten lebender feiner und witziger Wollüſtling, ſcherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein ſchwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geiſt des Tejers beſitzet, noch irgend etwas von ſeinem Wolleben genießt, äffet ſeine Lieder nach, und wird zum Geſpötte.

Die andere Art der Nachahmung iſt die knechtiſche und ängſtliche; ſie wählt zwar aus Ueberlegung das Original, daß ſie ſich zum Muſter nimmt; aber indem ſie ohne Uebelegung auch das Zufällige darin nachahmet, was ſich zu dem beſondern Zwek der Nachahmung nicht ſchiket, bringet ſie ein Werk hervor, in welchem viel unſchikliches, oder gar ungereimtes iſt. So wählet ein neuer Baumeiſter aus guter Ueberlegung die doriſche Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzele, das er darin findet, in ſein Werk aufnimmt, und Hirnſchädel von Opferthieren, oder Opfergefäße in ſeine Metopen ſetzet, machet er oft etwas unſinniges. Alſo kann dieſe Art der Nachahmung ein im Grunde ſonſt gutes und ſchikliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung iſt die freye und verſtändige, die ſchon vorhandene Werke zu einem in einzelen Umſtänden näher oder anders beſtimmten Zwek einrichtet. Ein ſolches Werk iſt zwar nicht in ſeiner Anlage aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Originalwerk, und leiſtet in allen Stüken der Abſicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechiſche Comödien nachgeahmet.

Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müſſen wir ſie beſonders in der Anwendung auf die ſchönen Künſte betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunſtrichter iſt in dieſen Künſten alles Nachahmung; ſie ſind aus Nachahmung entſtanden, und ihr Weſen beſteht in Nachahmung der Natur; ihre Werke aber gefallen blos deswegen, weil die Nachahmung glüklich gerathen iſt, und weil wir ein Wolgefallen an der Aehnlichkeit haben, die wir zwiſchen dem Original und der Nachahmung entdeken. In dieſem Urtheil iſt etwas wahres, aber noch mehr falſches.

Die zeichnenden Künſte ſcheinen die einzigen zu ſeyn, die aus Nachahmung der Natur entſtanden ſind. Aber Beredſamkeit, Dichtkunſt, Muſik und Tanz ſind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entſtanden, und der Begierde, ſie zu äußern, ſich ſelbſt und andere darin zu unterhalten. Die erſten Dichter, Sänger und Tänzer haben unſtreitig würkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrükt. Und wir haben die unſterblichen Werke des Demoſthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, ſondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geſchiehet es ofte, daß der Künſtler, der den Ausdruk ſeiner Empfindung, oder die Erwekung einer Leidenſchaft in andern zum Zwek hat, ihn dadurch zu erreichen ſucht, daß er Scenen der Natur ſchildert; aber darin das Weſen der ſchönen Künſte zu ſetzen, heißt ein einzeles Mittel, mit der allgemeinen Abſicht verwechſeln.

Daß die Werke der Kunſt wegen der glüklichen Nachahmung gefallen, iſt eben ſo wenig allgemein wahr. Ofte zwar entſtehet das Vergnügen, das wir an ſolchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philoktets, oder das Jammern einer Andromache uns Thränen auspreßt, ſo denken wir an das Elend, das

das ſie fühlen, und nicht an die Kunſt der Nachahmung. Dieſe kann gefallen, aber ſie macht uns nicht weinen. Das Erſtaunen, das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente ſelbſt ſtreiten ſehen, wie ſollte dieſes aus Bewundrung der Nachahmung entſtehen. Die Sache ſelbſt ſetzt uns in Erſtaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber, erwekt blos Wolgefallen. Nicht Raphael, ſondern Gerhard Dow, oder Teiniers, oder ein andrer Holländer, wäre der erſte Mahler der neuern Zeiten, wenn das Weſen der Kunſt in der Nachahmung beſtünde, und das bloße Vergnügen, das ſie uns macht, aus Aehnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

Und doch empfehlen alle Kunſtrichter vom Ariſtoteles an bis auf dieſen Tag, dem Künſtler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß ſie nur recht verſtehen. Wer dem Künſtler dieſes zur Grundregel vorſchreiben wollte: „er ſoll jeden Gegenſtand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Aehnlichkeit ſeines Werks mit dem nachgeahmten Gegenſtand gefalle“ oder, „er ſoll deswegen ſchildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne ſeine Arbeit auf einen höhern Zwek zu richten“ der würde die beſten Werke des Genies zu bloßen Spielereyen machen, die erſten Künſtler würden, indem ſie jenem Grundſatze folgten, mit der Natur ſpielen, wie Kinder ſpielen, indem ſie ernſthafte Handlungen zum Zeitvertreib nachäffen. Der Grundſatz der Nachahmung der Natur, in ſo fern er ein allgemeiner Grundſatz für die ſchöne Kunſt iſt, muß alſo verſtanden werden. „Da der Künſtler ein Diener der Natur iſt *), und mit ihr einerley Abſicht hat, ſo brauche er auch ähnliche Mittel zum Zwek zu gelangen. Da dieſe erſte und vollkommenſte Künſtlerin zu Erreichung ihrer Abſichten ſo vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich iſt, etwas beſſeres dazu auszudenken; ſo ahme er ihr darin nach.“

Zu dieſer Nachahmung der Natur gelanget man nicht durch unüberlegtes Abſchildern einzeler Werke; ſie iſt die Frucht einer genauen Beobachtung der ſittlichen Abſichten, die man in der Natur entdeket, und der Mittel, wodurch ſie erreicht werden. Dadurch erfährt der Künſtler, durch was für Mittel die Natur Vergnügen und Mißvergnügen in uns erweket, und wie wunderbar ſie bald die eine, bald die andere dieſer Empfindungen ins Spiel ſetzet, um auch den ſittlichen Menſchen auszubilden, und ihn dahin zu bringen, wo ſie ihn haben will. Aus genauer aber mit ſcharfem Nachdenken verbundener Beobachtung der Natur lernet der Künſtler alle Mittel kennen, auf die Gemüther der Menſchen zu würken; da entdeket er die wahre Beſchaffenheit des Schönen und des Guten, in ihren ſo mannichfaltigen Geſtalten: da lernet er den wahren Gebrauch von allen in den äußerlichen Gegenſtänden liegenden Kräften zu machen. Kurz, die Natur iſt die wahre Schule, in der er die Maximen ſeiner Kunſt lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens, die Regeln des ſeinigen zu entdeken hat.

Aber außer dieſer allgemeinen Nachahmung der Natur hat der Künſtler, nicht immer, aber in mancherley Fällen, ſie in ihren beſondern Werken nachzuahmen. Denn gar ofte hat er würklich vorhandene Gegenſtände zu ſchildern, weil ſie zu ſeinem Zweke nöthig ſind. Hier aber muß er ſich nicht als ein ängſtlicher Copiſte, noch als ein Nachäffer, ſondern als ein freyer und ſelbſtmitwürkender Nachfolger betragen. Er muß nicht jeden in dem Original vorhandenen

*) S. Künſte.

Digitized by Google

denen Umſtand, nicht jede Kleinigkeit nachmachen, die zu ſeinem beſondern Zwek nicht dienet. Insgemein vereiniget die Natur in ihren Werken mehrere Abſichten, und wir treffen in der ganzen Schöpfung ſchwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zweke dienet. Der Künſtler aber hat einen natürlichen Gegenſtand nur zu einem Zweke gewählt, und fehlet, wenn er aus demſelben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzuſtellen, und trifft er ſie in der Natur an, ſo laſſe er alles daraus weg, was nicht rührend iſt, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nöthig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menſchen abzubilden, ſo wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige, oder gar Ekelhafte, das ſich ofte in den Geſichtszügen und Gebehrden ſtarkleidender Perſonen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es iſt ſeinem Zwek nicht gemäß. So hat der große Meiſter, der den Laocoon verfertiget hat, das Widrige dieſer grauſamen Scene weislich aus der Nachahmung weggelaſſen.

Es iſt alſo kein guter Rath, den Voltaire giebt, in einem rührenden Drama auch lächerliche Scenen nicht zu verwerfen, aus dem Grunde, weil dergleichen Vermiſchung bisweilen in der Natur vorkomme. Dieſes hieße die Natur knechtiſch und unüberlegt nachahmen. Der Künſtler hat nie alle Abſichten der Natur, ſondern nur eine davon, und was außer dieſer einen liegt, geht ihn nichts an. Wenn man zu dieſen Anmerkungen noch das hinzu thut, was in dem Artikel über das Ideal erinnert worden, ſo wird man ſich eine richtige Vorſtellung von der freyen Nachahmung der Natur machen können, die dem Künſtler in ſeinen Schilderungen empfohlen wird.

Alles, was hier über die Nachahmung der Natur geſagt worden, kann auch auf die Nachahmung fremder Werke der Kunſt angewendet werden. Wir wollen deswegen die Hauptſachen nur kurz berühren.

Die allgemeine Nachahmung groſſer Meiſter beſteht darin, daß man ſich ihre Maximen, ihre Grundſätze, ihre Art zu verfahren, zueigne, in ſo fern man einerley Abſichten mit ihnen hat. Bey ihnen kann man die Kunſt ſtudiren, ſo wie ſie dieſelbe in der Natur ſtudirt haben. Aber was bey ihnen blos perſönlich iſt; was blos auf ihre Zeit und auf den Ort paßt, da ſie ſich befunden, dienet zu andern Zeiten und an andern Orten nicht. Wer ein Heldengedicht ſchreiben will, kann den Homer und Oßian zum Muſter nehmen, aber nur in dem, was zur allgemeinen Abſicht eines ſolchen Werks dienet; die Form und unzählig viel beſonderes iſt nur zufällig, und geht ihn nichts an. Der freye, edle Nachahmer erwärmet ſein eigenes Genie an einem fremden ſo lange, bis es ſelbſt angeflammt, durch eigene Wärme fortbrennt, da der ängſtliche Nachahmer, ohne eigene Kraft ſich ins Feuer zu ſetzen, oder darin zu unterhalten, nur ſo lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket. Darum können Künſtler von Genie, wenn ſie auch wollten, nicht lange bey der knechtiſchen Nachahmung bleiben; ſie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgeriſſen; aber ohne Genie kann man nicht anders, als knechtiſch nachahmen; weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, ſo bald man ſein Original aus dem Geſichte verlieret.

Dadurch wird ſehr begreiflich, daß die freye Nachahmung fürtreffliche, die knechtiſche nur ſchlechte Werke hervorbringet. Die ſchlechteſten aber ſind nothwendig die, welche aus kindiſcher

diſcher Nachäffung entſtehen, da Menſchen ohne alles eigene Gefühl fremde Werke zum Spiel nachahmen, deren Abſicht ſie einzuſehen, und deren Geiſt und Kraft ſie zu fühlen nicht im Stande ſind. So wurden in den Schulen der ſpätern griechiſchen Rhetoren, Reden über Staatsangelegenheiten gehalten, als kein Staat mehr vorhanden war. In unſern Zeiten ſind alle Künſte mit ſolchen Nachäffungen überhäuft. Man macht Gemählde von griechiſchen Helden und griechiſchen Religionsgebräuchen, die gerade ſo viel Realität haben, als die Feſtungen, die Kinder im Sand aufführen, um ſie zum Spiel zu vertheidigen und anzugreifen. Wir haben eine Menge horaziſcher, pindariſcher, anakreontiſcher Oden und Dithyramben, die eben ſo entſtanden ſind, wie jene kindiſche Feſtungen. Solche Werke ſind bloße Larven, die etwas von der Form der Originalwerke haben, ohne Spur des Geiſtes, der dieſe belebt.

Es iſt nicht unangenehm, auch ganz beſondere und etwas umſtändlichere Nachahmungen fremder Werke zu ſehen, wenn ſie von Männern, die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptſachen ſind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieſelbigen; aber das eigene Gepräg des Genies zeiget ſich alsdenn in den beſondern Umſtänden, in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen ſind, und die den Gegenſtand, den wir im Original auf eine gewiſſe Weiſe geſehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger intreſſante Weiſe ſehen laſſen. So ſind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Moliere nach ſeiner Art behandelt hat. Die Charaktere ſind im Grund dieſelben, die wir bey dem Römer antreffen, aber ſie ſind durch das Beſondere und Originale der franzöſiſchen Sitten und Lebensart gleichſam anders ſchattirt. Dadurch erkennen wir, wie Menſchen von einerley Genie und Charakter nach Verſchiedenheit der Zeiten und Oerter ſich in verſchiedenen Geſtalten zeigen. So ſind auch viele Fabeln, Erzählungen und Lieder, die unſer Hagedorn nach franzöſiſchen Originalen, auf die ihm eigene Art behandelt, und denen er das Gepräg ſeines eigenen Genies eingedrükt hat. Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verſchiedene Clima und der veränderte Boden den verſchiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derſelbigen Pflanze entſprungen ſind; ſo iſt es auch angenehm die veränderten Würkungen des Genies an Werken der Kunſt von einerley Stoff zu ſehen.

Bey den Alten war es nicht ſelten, daß auch gute Künſtler die Werke der größten Meiſter nachahmeten. Man ſieht noch itzt auf geſchnittenen Steinen Nachahmungen größerer Werke der Bildhauerey, die ſehr hochzuſchätzen ſind. Daß die neuern Dichter die alten ſowol in Formen ganzer Gedichte, als in einzelen Theilen nachahmen, iſt alſo auch nicht zu tadeln, nur muß man eben nicht das zur unveränderlichen Regel machen wollen, was die alten gut gefunden haben. Wir können gute dramatiſche Stüke, gute Oden, gute Elegien haben, die in der Form ſich ſehr weit von den alten Muſtern entfernen. Nur das, was unmittelbar aus dem Weſen einer Gattung folget, muß unveränderlich beybehalten werden. *)

Nachahmungen.
(Muſik.)

Melodiſche auf einander folgende Sätze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit

*) Mit dieſem Artikel verbinde man den Artikel Natur.

lichkeit unter einander haben. Insgemein werden ſie nach dem lateiniſchen Ausdruk Imitationen genennt. Man bringet ſie ſo wol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit ſtrengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet ſie deswegen ſtrenge, oder freye Nachahmungen. Jene kommen meiſtens in Fugen und fugirten Sachen, dieſe in allen figurirten Tonſtüken vor.

Wenn einmal ein melodiſcher Satz gefunden worden, der den Charakter der Empfindung, die man ausdrüken will, hat; ſo muß auch jeder ihm mehr oder weniger ähnliche Satz, etwas von dieſem Charakter an ſich haben. Und da die ſingende Sprache in Anſehung der Mittel ſich beſtimmt auszudrüken, unendlich eingeſchränkter iſt, als die redende; ſo mußte ſie, um einen hinlänglichen Vorrath melodiſcher Gedanken von gutem Ausdruk zu bekommen, ſich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten. Tonſetzer von fruchtbarem Genie wiſſen zwar in einer Melodie mehrerley ganz verſchiedene, aber im Charakter ähnliche Gedanken anzubringen; dennoch können ſie die Nachahmungen nicht wol entbehren, und würden es auch nicht thun, weil es angenehm iſt, denſelben Gedanken in mehrern Wendungen und in verſchiedenen Schattirungen zu hören. Darum muß jeder Tonſetzer ſich der Nachahmungen auf eine geſchikte Weiſe zu bedienen wiſſen. Am nothwendigſten aber ſind ſie in ſolchen Stüken, wo mehrere Hauptſtimmen ſind, wie in Duetten, Terzetten, in Trio und dergleichen Stüken. Denn ohne ſie würde in dieſen vielſtimmigen Tonſtüken entweder blos eine Hauptſtimme ſeyn, welcher die andern nur zur Begleitung dieneten, oder es würde in den verſchiedenen Hauptſtimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. Es iſt alſo höchſt nöthig, daß der Tonſetzer in den Nachahmungen wol geübt ſey.

Mehrere ähnliche Sätze zu finden, iſt nun zwar an ſich ſehr leicht; aber wenn man dabey die erfoderliche Verſchiedenheit der Harmonie beobachten und zugleich harmoniſch rein ſetzen will, ſo ſtößt man gar oft auf nicht geringe Schwierigkeiten. Es braucht gar keine große Kenntniß zu ſehen, daß dieſer kurze Satz:

auf folgende Weiſe könne nachgeahmt werden:

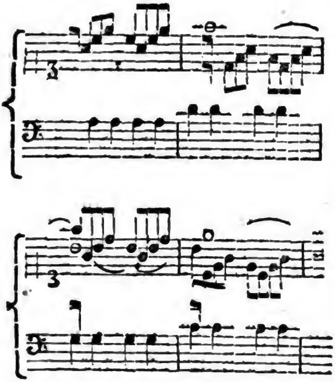
Aber beyde nach einander ſetzen, und einen Baß von guter Harmonie dabey anbringen, kann nur der Harmoniſte.

Man kann jungen Tonſetzern beſonders in unſern Zeiten, da man ſich die Kunſt ſo ſehr leicht vorſtellt, nie genug wiederholen, daß ſie ſich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieſes das einzige Mittel iſt in Nachahmungen glüklich zu ſeyn. Zuerſt alſo muß man ſich im einfachen Contrapunkt feſtſetzen, und zu einer gegebenen Stimme zu einem Cantus firmus mehrere, nach den Regeln des reinen Satzes, bald in gerader, bald in verkehrter Fortſchreitung, bald in eben ſo viel, bald in mehrern Noten verfertigen. Nur dadurch wird man zur guten Behandlung der Nachahmungen vorbereitet. Iſt man hierin hinlänglich geübet, ſo muß man mit eben dem anhaltenden Fleiße die Uebungen im doppelten Contrapunkt vornehmen, durch den man unmittelbar die genaueſten Imitationen erhält. Ohne lange Vorbereitung durch Ausübung beyder Arten des Contrapunkts

punkts

Digitized by Google

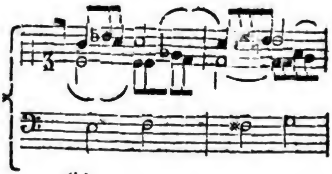
punkts iſt es nicht möglich wahre Nachahmungen gut anzubringen. Denn daß ſich einige ſeichte Tonſetzer einbilden, ſie haben Nachahmungen gemacht, wenn ſie einen nichtsbedeutenden Satz vermittelſt kahler und zerriger Verſetzungen (Transpoſitionen) des Baſſes in den Stimmen abwechſelnd wiederholen, wie in dieſem Beyſpiel



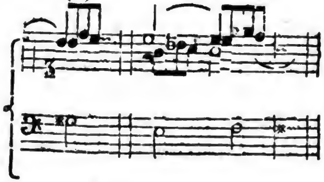
zeuget von ihrer Unwiſſenheit. Dergleichen vermeynte Nachahmungen dienen zu nichts, als ein Stük deſto geſchwinder abgeſchmakt zu machen. Nicht viel beſſer ſind die Wiederholungen eines Gedankens im Einklang oder in der Octave, ohne Veränderung der zum Grunde liegenden Harmonie, wie etwa folgendes:

Wahre Nachahmungen laſſen uns einerley Stellen mit andern Harmonien, und mit veränderten Melodien andrer Stimmen hören, und dadurch bekommen ſie ihre Annehmlichkeit. Man kann mit der Nachahmung in verſchiedenen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quart u ſ. w. eintreten, und muß mit dieſen Eintritten gehörig abzuwechſeln wiſſen. Dazu aber iſt, wie ſchon geſagt worden, die Wiſſenſchaft des doppelten Contrapunkts unumgänglich nothwendig; weil eben dadurch dieſe verſchiedenen Eintritte erhalten werden, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet.

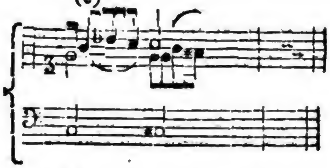
(a)



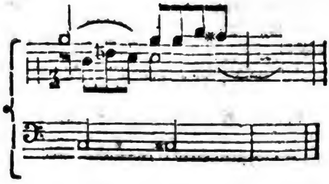
(b)



(c)



(d)



der Satz, der hier mit (a) bezeichnet iſt, wird bey (b) im Contrapunkt der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunkt der Terz, und bey (d) im Contrapunkt der Decime. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derſelbe Satz in der Nachahmung fremd klinget, und daß die verſchiedene Modulation dem Tonſtük bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannichfaltigkeit verſchaffet. Wir können jungen Tonſetzern keinen beſſern Rath hierüber geben, als daß wir ſie auf das fleißige Studiren der Grauniſchen Duette verweiſen, wo ſie die vollkommenſten Muſter der ſtrengen Nachahmung bey dem ſchönſten Geſang, und der ungezwungenſten Modulation antreffen.

In den Fugen iſt es eine Hauptregel, daß jeder Zwiſchengedanken ſich auf die Hauptſätze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen ſollen. Dieſes wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieſer Zwiſchenſätze aus der Harmonie oder dem Geſang der Hauptſätze nimmt, wodurch die freye Nachahmung entſteht. Man ſehe das im Artikel **Fuge** ſtehende Beyſpiel, wo am Ende des vierten Takts ein ſolcher Zwiſchenſatz angeht, der eine freye Nachahmung des Führers iſt.

Nachdruk.

(Schöne Künſte.)

Man ſchreibet den Mitteln, wodurch wir in andern Vorſtellungen oder Empfindungen erweken, Nachdruk zu, wenn ſie eine vorzügliche Kraft haben, den Geiſt oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Cäſar dem Brutus, den er unter ſeinen Mördern gewahr wird, zuruft: *καὶ σὺ τέκνον*, **auch du mein Sohn!** ſo liegt ein großer Nachdruk in dieſer Art der Anrede. Der Name **Sohn**, den er ſeinem Mörder giebt, und der im griechiſchen noch zärtlicher klinget, und ſelbſt das ſonſt unbedeutende *καὶ*, geben dieſer Anrede ungemeine Kraft zur Rührung. Der Nachdruk liegt hier in vielbedeutenden Nebenbegriffen, die durch dieſe Art des Ausdruks erwekt werden. Bisweilen entſtehet er blos aus dem Ton, welchen die Worte in dem mündlichen Vortrage bekommen. In der Muſik iſt der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben ſoll; nachdrüklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruk ſehr angemeſſenen, Modification, bebend, oder geſtoßen, oder geſchleiſt, mit ſich hebender oder mit ſinkender Stimme, angegeben wird. In der Mahlerey iſt ein Gegenſtand richtig ausgedrükt, wenn Zeichnung und Farbe ſo ſind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrüklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein beſonderes Leben, eine beſondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden.

Die Werke der Kunſt müſſen überhaupt das an ſich haben, daß ſie mit Nachdruk auf die Vorſtellungskraft oder auf die Empfindung würken, und ſie bekommen dieſe Kraft überhaupt durch die verſchiedenen Arten des Aeſthetiſchen, das darin liegt. *) Aber von dieſem allgemeinen Nachdruk iſt hier nicht die Rede, ſondern nur von dem, der einzele Stellen vor andern auszeichnet. Jeder Theil muß außer der Richtigkeit des Ausdruks, auch das Gepräge des guten Geſchmaks haben; aber Nachdruk muß nur auf die weſentlichſten Theile gelegt werden. Wer jedes Einzele nachdrüklich machen will, wird im Ganzen gezwungen und ohne Nachdruk. So ſuchten die ſpäten griechiſchen Rhetoren, auch einige römiſche Schriftſteller, die nach der goldenen Zeit des Geſchmaks kamen, je-
dem

*) S. Aeſthetiſch.

dem einzelen Gedanken eine ſchöne Wendung, oder eine andere äſthetiſche Kraft zu geben, um überall nachdrüklich zu ſeyn, und eben dadurch wurden ſie unnatürlich, und ſanken durch die Mittel, wodurch ſie ſich auf die Höhe ihrer Vorgänger ſchwingen wollten, tief unter dieſelben herab. Auch in unſrer deutſchen Litteratur zeigen ſich ſchon hier und da Spuren dieſes ſinkenden Geſchmaks: wir haben auch ſchon Schriftſteller, die in jeder einzelen Redensart witzig, oder nachdrüklich, oder höchſt empfindſam zu ſeyn ſuchen, und nicht bedenken, daß der Nachdruk im Einzelen eine Würze ſey, die mit ſparſamer Hand einzuſtreuen iſt; weil aus bloßem Gewürze keine geſunde Speiſe kann gemacht werden.

Es gehöret eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrükliche nicht gemißbraucht, ſondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Würkung ſeyn ſollen. Hierüber laſſen ſich keine Regeln geben; der Künſtler muß ſich entweder bewußt ſeyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeiſterung ſelbſt, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig ſey. Die Mittel, den Nachdruk zu erreichen, ſind ſehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenſtand ſelbſt, bald in dem Ausdruk deſſelben. Jede Art der äſthetiſchen Kraft kann den Nachdruk bewürken. Der Künſtler, dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlet, wird in jedem beſondern Fall eine gute Wahl derſelben treffen. Der Dichter wird aus Betrachtung der Perſonen und der Umſtände, für die er dichtet, bald in der roheren, bald in der feineren Empfindung, itzt in einem völlig natürlichen, denn in einem verfeinerten Ausdruk; einmal in einem wilden, ein andermal in einem gemäſſigten Rhythmus; bald in kühnern, bald in beſcheidenen Figuren und Tropen, den wahren Nachdruk zu finden wiſſen.

Ein neulicher Kunſtrichter *) ſcheinet zu bedauren, daß unſre Dichter nicht mehr ſo durchaus nachdrüklich ſind, wie die alten Celtiſchen Barden geweſen. Er ſcheinet zu wünſchen, daß man itzt noch ſo dichtete, wie die nordiſchen Barden vor zweytauſend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bey einem Volke, wo die Vernunft ſchon merklich entwikelt und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles blos rohes Gefühl ſeyn könne, und daß der Dichter in dem Geiſt ſeiner Zeit ſingen müſſe. Jedermann wird geſtehen, daß es für einen Irokeſe eine höchſt reizende Sache ſey, aus dem Hirnſchädel ſeines Feindes ſtarkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzuſtimmen, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigſten Leidenſchaft angegeben werden. Aber wir ſind nicht Irokeſen, unſre Krieger ſollen nicht in die Wuth geſetzt werden, das Blut der erſchlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleiſch zu braten. Die Schlüſſe des Verfaſſers führen noch weiter, als er ſelbſt denkt, denn ſie beweiſen, daß die Dichter nicht ſingen, ſondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Menſch in der Leidenſchaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel iſt das unartikulirte Heulen noch weit nachdrüklicher, als die ausgeſuchteſte Klage in bedeutenden Worten. Es geht alſo gar nicht an, daß man ſich zur Regel mache, in den Künſten durchaus den größten Nachdruk zu ſuchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menſchen lebendig ſchinden müßte; denn dieſes

*) Der Verfaſſer der Briefe über den Oßian in dem Werkchen, das unter dem Titel von deutſcher Art und Kunſt in Hamburg herausgekommen iſt.

dieſes wäre doch an ſich betrachtet das nachdrüklichſte Mittel, Schreken und Abſcheu zu erweken.

Der Nachdruk, der in den Werken der redenden Künſte und der Muſik aus dem Vortrag entſtehet, verdienet ein beſonderes Studium. Die kräftigſten Stellen können durch den Mangel des Nachdruks im Vortrag ſchwach werden. Die Hauptkunſt des guten Vortrages beſteht in dem gehörigen Nachdruk, durch den ſich einige Theile vor andern auszeichnen. Davon aber wird an einem andern Orte beſonders geſprochen werden.*)

*) S. Vortrag.

Nachläßigkeit.
(Schöne Künſte.)

Es giebt in Bearbeitung der Werke der Kunſt eine Nachläßigkeit, die Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Würkung, die deswegen von Cicero negligentia diligens, die wol überlegte Nachläſſigkeit genennt wird: jene iſt würklich, liegt im Künſtler, und verſtellt ſein Werk; dieſe iſt nur ſcheinbar von guter Würkung in dem Werke. Die würkliche, tadelhafte Nachläßigkeit iſt Mangel des Fleißes und der Genauigkeit, jedem Theile des Werks die in Rükſicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben, ſie entſtehet aus dem Nachlaſſen der Beſtrebung richtig zu handeln, oder zu verfahren. Es iſt nicht Nachläſſigkeit, wenn in einer Landſchaft entfernte Gegenſtände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenſtände ausgemahlt ſind. Wenn der Mahler die Landſchaft ſo mahlt, wie ſie ihm in der Natur erſcheint, ſo muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für ſich deutlich und beſtimmt iſt, keiner Nachläßigkeit beſchuldigen. Nachläßig aber iſt der, der aus Trägheit, oder aus Leichtſinn, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle Vollkommenheit giebt, die ſie nach der Abſicht haben ſollten: auch der Stolz des Schriftſtellers, wie einer unſrer Kunſtrichter wol anmerket,*) der für ſeine Leſer, nachdem er einmal im Beſitz ihrer Bewundrung zu ſeyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachläßigkeit.

Die Nachläßigkeit betrifft entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künſtler zu ſeinem Werk zu erfinden und zu wählen hat, oder blos die Darſtellung, den Ausdruk und die Ausbildung derſelben. Im erſten Falle kann ſie leicht unreife, nur halb richtige, unbeſtimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künſtler halb unverſtändlich, oder verworren, oder er ſagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt ſich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachläßigkeit ſchlimmer ſey; vor beyden ſoll ſich der Künſtler ſo viel immer möglich iſt, in Acht nehmen.

Junge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künſtler, ſind deswegen in der Wahl oft nachläßig; weil ſie ihrem Gefühl, und dem erſten Eindruk, den die Sachen auf ſie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil ſie die Sachen nur einſeitig, oder aus einem zu eingeſchränkten Geſichtspunkte, betrachten; oder für ſchön, weil ſie noch höhere Schönheit in derſelben Art, noch nicht gefühlt haben. Dieſes zeuget eine Zuverſichtlichkeit, aus welcher die Nachläßigkeit in der Wahl entſteht. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar ofte ſeine Natur nach der

*) S. Schlegels Batteux in den Anmerkungen über das 5. Cap. des 2ten Theils.

der Verſchiedenheit der Geſichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Uebung dazu, ſich überall in den beſten, oder eigentlichſten Geſichtspunkt zu ſetzen, aus dem die Sachen am richtigſten zu beurtheilen ſind. Darum kann man junge Künſtler und Kunſtrichter nicht genug vor dem Leichtſinn in Beurtheilung, der die Nachläßigkeit in der Wahl hervorbringet, warnen. Mancher gute Künſtler und Schriftſteller würde ſehr viel dafür hingeben, wenn er ſeine erſten aus Uebereilung hingeſetzten Gedanken wieder zurücknehmen könnte. Zuerſt iſt es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas ausſetzen können; nachher aber, wenn ſie erſt mehr Kenntniß der Sachen bekommen haben, begreifen ſie nicht mehr, wie ſie ſelbſt ſo zuverſichtlich bey der Sache haben ſeyn können.

Die Nachläßigkeit in Darſtellung und Bearbeitung der Gedanken hat ofte ein zu großes Feuer der Begeiſterung zum Grunde, in welcher man alles beſtimmt, lebhaft, ſchön ſieht oder empfindet, und ſich einbildet, daß man es eben ſo ausdrüke, obgleich der Ausdruk gar ſehr weit hinter der Empfindung zurüke bleibet. Dagegen verwahret man ſich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo geſprochen worden. *)

Die Nachläßigkeiten, die ſich in einem ſonſt mit Fleiß und guter Ueberlegung verfertigten Werke, in wenigen einzelen Stellen finden, machen zwar allemal um ſo mehr widrige Fleken, je ſchöner und vollkommener das Werk überhaupt iſt; aber ſie verdienen einige Nachſicht, weil es ſchwerlich irgend einem Menſchen gegeben worden; nie nachzulaſſen. So ſehr es alſo gut zu heißen iſt, wenn ein Kunſtrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, die nachläßigen Stellen deſſelben mit Beſcheidenheit rüget; ſo ungerecht und unverſtändig iſt es, wenn er in einem ſolchen Werk blos die Nachläßigkeiten aufſucht und ſie dermaaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus ſchlecht wäre. Ein Vergehen, deſſen ſich viel Kunſtrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu ofte ſchuldig machen.

Die überlegte Nachläßigkeit, deren wir oben erwähnt haben, beſteht darin, daß unwichtige, aber doch des Zuſammenhanges, oder andrer Umſtände halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerkſamkeit ſich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar ofte die Nebenſachen etwas nachläßig, damit es ihm nicht gehe, wie dem **Gerhard Dow**, oder dem **Franz Mieris**, deren Gemählde gar ofte die Bewunderung unverſtändiger Liebhaber in Nebenſachen erhalten haben, da die Hauptſachen unbemerkt geblieben ſind. Auf eine ähnliche Weiſe geht es dem ältern **Adam**, von welchem in Sans-Sußi vier Gruppen, die vier Elemente vorſtellend, ſind. Die meiſten Menſchen ſehen in der Gruppe, die das Waſſer vorſtellt, blos das fein und künſtlich in Marmor ausgearbeitete Fiſchernetz, und werden davon ſo eingenommen, daß ſie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Alſo wäre es viel beſſer geweſen, das Netz nachläßiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinſchneider gar ofte die Nebenſachen mit Nachläßigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Widerlegung ſchwache Nebenbeweiſe ſeines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und wiederlegen würde, als die Hauptbeweiſe, würde ſeiner Sache ſehr ſchaden.

Eines der größten Geheimniſſe der Kunſt beſteht darin, daß die Gemü-

*) S. Ausarbeitung.

ther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptſachen ſo ſehr eingenommen werden, daß die Nachläßigkeit in Nebenſachen ihnen nicht merklich werden. Ofte ſtellen wenige Meiſterzüge ein Bild mit ſo großer Lebhaftigkeit vor unſer Auge, daß wir ſelbſt, ohne es zu wiſſen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebenſachen nöthig iſt, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

Nachtſtük.

(Mahlerey.)

Sind Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, ſondern nur durch Fakeln oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtſtük werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Wiederſcheine erleuchtet, es ſey denn, daß ſie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenſchein herkommt, verlieren ſich in dem Nachtſtük, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künſtlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald geld, bald blau iſt, nach Beſchaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folget, daß das Nachtſtük dem Auge durch den ſo mannichfaltigen Reiz der Farben, nie ſo ſchmeicheln werde, als ein anderes Stük; und in der That ſind die meiſten Nachtſtüke ſo, daß ein nach Schönheit der Farben begieriges Auge wenig Gefallen daran findet. Ich ſelbſt geſtehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtſtüke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düſſeldorf die fürtrefflichen Stüke des Schalken geſehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derſelben vermißt.

Naiv.

(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer den Begriff dieſes Worts feſtzuſetzen, das ſo vielfältig nur willkührlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrükt. Es ſcheinet überhaupt, daß das Naive eine beſondere Art des natürlich Einfältigen ſey, und daß dieſes alsdenn naiv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal ſchon wie zur Regel angenommen worden, merklich abſticht. Ein Menſch, der fern von der größern geſellſchaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgeſetz der feineren Welt nichts weiß, der nur auf ſich ſelbſt, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, acht hat; ein ſolcher Menſch wird in den meiſten Geſellſchaften etwas lächerlich ſcheinen, nach ihren Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genennt werden. Doch mit eben dieſer Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeuſſerungen einer Sevigne belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Geſetzbuch der galanten Welt bis auf den geringſten Artikel bekannt war, die aber ſich gar ofte den richtigen Vorſtellungen und natürlich edlen Empfindungen ihres eigenen Charakters überlaſſen hat, welche nichts von dem Modegepräg deſſen, was bey ähnlichen Veranlaſſungen die feinere Welt zu äußern pflegte, an ſich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive unterſucht, ſo zeiget ſich, daß es ſeinen Urſprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunſt, Verſtellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und

und Offenherzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinſtimmt, und auf welche nichts willkührliches, oder gelerntes von außenher den geringſten Einfluß hat, in ſo fern ſie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorſichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen, abgepaßte, abſticht, ſcheinet das Weſen des Naiven auszumachen. Es äuſſert ſich in Gedanken, im Ausdruk, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art ſich eine Sache vorzuſtellen, ſcheinet mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adraſt kommt mit den Müttern der von Theben erſchlagenen Jünglinge zum Theſeus, ruft ihn um Hülfe gegen den Creon an, der nicht erlauben will, daß die Erſchlagenen begraben werden. Theſeus, anſtatt dem Adraſt ſeine Bitte ſogleich zu gewähren, oder abzuſchlagen, macht ſehr viel Worte, ihm zu beweiſen, daß er ſich in dieſen Krieg gar nicht hätte einlaſſen ſollen. Hierauf giebt ihm Adraſt dieſe naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, ſondern, als zu einem Arzt meines Uebels. Ich ſuche keinen Rächer meines Vergehungen, ſondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Willſt du mir meine billige Bitte verſagen, ſo muß ich mirs gefallen laſſen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet alſo ihr unglüklichen Mütter, und kehret zurüke; werfet dieſe unnütze Zeichen, wodurch Supplicanten ſich ankündigen, weg, und rufet den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen worden, der unſer Blutsverwandter iſt.“ *)

Dies iſt gerade zu, was der richtigſte natürliche Verſtand, und die Einfalt der Empfindung in dieſem Fall eingaben. Dieſe äußert Adraſt, ohne die vorſichtige Bedenklichkeit, daß er den Theſeus dadurch beleidigen könnte; ohne die, feinern Köpfen gewöhnliche Vorſicht, ſich bey dem, den man um Hülfe anſpricht, einzuſchmeicheln, legt er das Ungereimte in dem Betragen des Theſeus an den Tag, gerade ſo wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theſeus viel Umſtände mache, um ſeine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nimmt er es, als für eine unwiderrufliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruk beſteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Geſinnungen der Unſchuld ausdrüken, aber durch ſpitzfündige, oder ſchalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Perſon aus Unſchuld, oder Unwiſſenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaſtigkeit findet darin etwas Ungeſittetes oder Grobes, wo blos Unſchuld und edle Einfalt iſt.

Empfindungen und deren Aeußerung in Sitten und Manieren ſind naiv, wenn ſie der unverdorbenen Natur gemäß, und obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwider, ohne Rükhaltung, ohne künſtliche Verſtekung, oder Einkleidung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beyſpiele davon findet man überall in Bodmers epiſchen Gedichten aus der patriarchiſchen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Idyllen des Theokritus und unſers Geßners. Es hat auch in zeichnenden Künſten, im Tanz, in den Gebehrden und Stellungen der Schauſpieler ſtatt. Nichts iſt unſchuldsvoller, naiver und gegen unſere künſtliche Manieren abſtechender, als die verſchiedenen Stellungen und Gebehrden, die Raphael der Pſyche in den Vorſtellungen ihrer Geſchichte im farneſiſchen Pallaſte gegeben hat.

*) Eurip. Ἱκετίδες.

Digitized by Google

Das Naive macht keine geringe Claſſe des äſthetiſchen Stoffs aus; es iſt nicht nur angenehm, ſondern kann bis zum Entzüken rühren. Deswegen ſind blos in dieſer Abſicht die Werke des Geſchmaks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchſt ſchätzbar; weil ſie den Geſchmak an der edlen Einfalt einer durchaus guten und liebenswürdigen Natur unterhalten und verſtärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entſchuldigen oder widerlegen will, die gröſſte Würkung; denn es führet das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit ſich. In der Elektra des Sophocles wird dieſe unglükliche Tochter des Agamemnons von der Clytemneſtra beſchuldiget, ſie ſuche durch ihre Klagen ihrer Mutter Reden und Handlungen verhaßt zu machen. Hierauf giebt Elektra dieſe höchſt naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „Dieſe Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thuſt die Werke, die ich blos nenne.“ *) Sehr naiv und eben dadurch überzeugend iſt auch folgendes; wiewol das Weitſchweifende dieſer Stelle, vielleicht zu tadeln wäre. Pſeudolus giebt ſeinem verliebten jungen Herrn, den er durch ſein vieles Fragen verdrießlich gemacht hat, folgende Antwort:

Si ex te tacente fieri poſſem certior
Here, quæ miſeriæ te tam miſere macerant
Duorum labori ego hominum parſiſſem lubens,
Mei te rogandi et tui reſpondendi mihi.
Nunc quoniam id fieri non poteſt, neceſſitas
Me ſubigit ut te rogitem. **)

*) Soph. El. vs. 626. 627.

**) V. Pſeudol. Act. I. Sc. I.

Der Redner, dem es gelinget den wahren Ton der Einfalt und des naiven Denkens zu treffen, kann verſichert ſeyn, daß er überzeuget. Dieſer Ton iſt vornehmlich in der äſopiſchen Fabel nothwendig, wo der Dichter ofte die Perſon eines einfältigen und leichtgläubigen Menſchen annehmen muß, um ſeinen Leſer treuherzig zu machen.

Es gibt auch eine ſchalkhafte angenommene Naivität, die in der ſpottenden Satyre ungemein gute Würkung thut, das Lächerliche andrer recht ans Licht zu bringen. Swifft iſt darin der gröſte Meiſter, und Liſcov hat mit der verſtellten naiven Einfalt, mit welcher er die Philippi und Sivers beurtheilet, dieſe Helden höchſt lächerlich gemacht. In der Comödie kann dieſes zur Demüthigung der Narren von ſehr großer Würkung ſeyn. Denn was iſt empfindlicher, als von der Einfalt ſelbſt lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit dieſen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufſatz über dieſe Materie einzurüken, den mir einer unſrer erſten Köpfe vor vielen Jahren zu dieſem Behuf zugeſchikt hat. Der itzt berühmte Verfaſſer ſchrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das ſich entwikelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig ſich in ſeinem vollen Glanze zeiget. Hier iſt er Wort für Wort.

* * *

Ich wundere mich nicht, daß der Brief über die Naivete im 3ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abts Batteux ihnen ſo wenig als das, was Bouhours vom Naiven ſagt, ein Genüge gethan hat. Alles was Herr Batteux über dieſe Materie geſchrieben hat, dienet vortrefflich, ſie noch verworrener zu machen, als ſie dem Leſer vorher hat ſeyn können. Statt beſtimmter Begriffe werden wir mit Bildern,

Bildern, Gleichniſſen und Gegenſätzen abgefertiget; und wenn wir eine Erklärung verlangen, ſo antwortet man uns: die Naivetät beſtehet in der Kürze — in einer ſolchen Anordnung der Worte, Glieder und Perioden, die dem Endzwek des Redenden gemäß iſt. Nach der letzten Erklärung ſehe ich nicht warum die Reden eines Parlementsadvocaten nicht eben ſo naiv ſeyn mögen, als die Briefe der Sevigne oder der ſchönen Zilia. Ich will mich die Schwierigkeit, die von der Zärtlichkeit dieſer Materie entſteht, nicht abhalten laſſen, einen Verſuch zu machen, ſie genauer zu behandeln, und die Quelle und eigentliche Beſchaffenheit des Naiven aufzuſuchen. Es wird alsdenn leicht ſeyn, das Naive des Ausdruks zu beſtimmen, wenn wir erſt ausgemacht haben, was die Naivete der Gedanken iſt. Ich werde aber mit meiner Unterſuchung weit oben anfangen müſſen.

Die Rede ſoll eigentlich ein getreuer Ausdruk unſrer Empfindungen und Gedanken ſeyn. Die erſten Menſchen haben bey ihren Reden keinen andern Zwek haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen, und wenn ſie und ihre Kinder die angeſchaffne Unſchuld bewahret hätten, ſo wäre die Rede nach ihrer wahren Beſtimmung ein offenherziges Bild deſſen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel geweſen, Freundſchaft und Zärtlichkeit unter den Menſchen zu unterhalten. Jedermann weiß, daß die Sprache von den itzigen Menſchen meiſtentheils gebraucht wird, andern zu ſagen, was ſie nicht denken noch empfinden, ſo daß die Rede demnach ſehr ſelten ein Zeichen ihrer Gedanken iſt. Dieſe große Veränderung, muß unſtreitig die Folge einer wichtigen Veränderung im Inwendigen der Menſchen ſeyn. Dieſe müſſen Empfindungen, Gedanken und Abſichten haben, welche ſie einander nicht zeigen dürfen. In der That iſt die menſchliche Natur von ihrer Beſtimmung und ſchönen Anlage ſo ſtark abgewichen, daß in dem Innern des Menſchen, an die Stelle der liebenswürdigſten Neigungen, anſtatt der Unſchuld, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Menſchenliebe — Bosheit, Unbilligkeit, Unmäßigkeit, Neid und Haß getreten; und im Aeußerlichen die Einfalt dem Gezwungenen, die Offenherzigkeit der Verſtellung, die Zärtlichkeit der kaltſinnigen Höflichkeit hat weichen müſſen. So bald die Menſchen von einander betrogen worden, mußte ſich ein allgemeines Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil ſie aber doch in Geſellſchaft zu leben ſich gemüßiget ſahen, ſo erfanden ſie allerley Mittel ſich einander zu verbergen, ſich in Acht zu nehmen einander auszuforſchen u. ſ. f. Und weil man anſtatt der herzlichen und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich unter den Menſchen herſchen ſollte, etwas anders haben mußte, das ihr von außen ähnlich ſehen, im Grund aber ganz das Gegentheil ſeyn möchte; ſo erfand man die Höflichkeit, das Ceremoniel, und alles was dazu gehört. Seit der Zeit iſt die Rede der Menſchen insgemein weitläuftig, ſinnleer, doppelſinnig, unbeſtimmt, gekräuſelt, ſteif und affektirt worden. Eine Geſellſchaft kann etliche Stunden mit aller erſinnlichen Artigkeit und mit beſtändiger Bewegung der Lippen nichts reden — Todfeinde können einander vertraulich und liebreich unterhalten — einer kann mit großem Wortgepräng von der Frömmigkeit, oder andern Tugenden reden, die er doch nie ſelbſt empfunden hat; man kann itzo aus den äußerlichen Zeichen der Freude oder Traurigkeit, der Freundſchaft oder des Haſſes, mit ſchlechter Zuverſicht auf die wahre Gemüthsverfaſſung einer Perſon ſchlieſſen; denn man hat den Affekten ſelbſt

eine Sprache vorgeſchrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bey ſolchen Menſchen würden wir die Naivete, welche eine Eigenſchaft der ſchönen Natur iſt, vergeblich ſuchen. Laſſen ſie uns in die glüklichen Wohnungen des erſten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurükgehen, dort werden wir ſie mit der Unſchuld gepaart finden. Wir werden ſie in den Herzen und in der Sprache ſolcher Menſchen finden, die, ihrer Beſtimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohlthäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeſchöpfe tragen, die einen unverderbten Geſchmak am Schönen und Guten haben, und alle ihre ſanften und harmoniſchen Begierden nach demſelben richten. In ſolchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verſtellung Platz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenherziges und ungekünſteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menſchen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn ſie ſind gut; ihre Worte müſſen ihr Herz ausdrüken, oder ihre Augen und Geſichtszüge würden ihren Lippen widerſprechen. Die Reden ſolcher Leute ſind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Innwendiges unſchuldig und edel iſt; ſie ſind herzrührend, weil ſie vom Herzen kommen. Sie wiſſen nichts von Moden und Manieren, nichts von allen den Einſchränkungen, dem Zwang, welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gebehrden der verderbten Menſchen anlegt, nichts von der falſchen Schaam, über Dinge zu erröthen, die an ſich gut unſchuldig ſind. Und dieſes iſt dann, meiner Meynung nach, das Naive in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menſchen. Je näher einer dieſem Stand der ſchönen Natur iſt, deſto mehr hat er von dieſer liebenswürdigen Naivetät.

Ich glaube, daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß dieſe Naivete allemal mit einer gewiſſen äußerlichen, ſichtbaren Anmuth verknüpft iſt, die man nicht definiren aber vermittelſt eines feinen Geſchmaks ganz klar empfinden kann. In der poetiſchen Sprache könnte man von dieſem je ne ſai quoi ſagen, es ſey der Wiederſchein eines ſchönen Herzens. Ohne Zweifel hat dieſe Anmuth ihren Grund, ſowol in der erſten Anlage des Körpers, als auch in der Uebung in edlen und harmoniſchen Gemüthsbewegungen, welche eine groſſe Kraft haben, einem ſonſt nicht ſchönen Geſicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den lebloſen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geiſtloſen Bilde geht. Sie ſehen hieraus, mein Herr, wo die Naivete vornehmlich ſtatt hat, nämlich bey ganz unſchuldigen und kunſtloſen Sitten, da die Tugend mehr vom Inſtinkt, als von deutlichen Ueberlegungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten, welchen man ſolchen Leuten beylegt. Dieſe Eigenſchaft iſt von einer ſchönen Seele unzertrennlich; ſie iſt daher auch von einer groben bäuriſchen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heißen ſollte, ſo ſehr unterſchieden, als von der Affectation; ſo wie die Reinlichkeit gleichweit von Pracht und Unſauberkeit abſteht. Die Schäferſpiele des Hrn. Gottſcheds können deswegen keinen Anſpruch auf die Naivete machen, obgleich ſeine Greten und Hanſen die Sprache des gemeinſten Pöbels reden.

Der Noah und manche andere Gedichte von demſelben Verfaſſer ſind von Beyſpielen des Naiven voll. Der Charakter der Sunith in der Sündfluth, die Liebesgeſchichte der Dina, die Kerenhapuch im Noah

u. ſ. w.

u. ſ. w. ſind ſchöne Beweiſe, wie liebenswürdig die ungeſchmükte ſchöne Natur iſt, ja wie reizend ſie ſo gar durch die Wolke hindurchſcheint, die eine Vergehung der Unvorſichtigkeit vor ihre Schönheit ziehet. Ein jeder empfindlicher Leſer wird eine zärtliche Gewogenheit gegen Sunith fühlen, da ſie ihrer Mutter mit einer ſo edlen Offenherzigkeit ihre geheimſten Gedanken entdeket, und ſich gar keine Mühe giebt, durch beſonders ausgeſuchte Worte ihre Neigung zu beſchönigen oder zu deken, als ob ſie heimlich bewußt wäre, daß ſie verborgen bleiben ſollte. Ja wie erhaben wird ſie durch das aufrichtige Geſtändniß, das ſie dem Diſon von der Liebe, die ſie zu ihm getragen, macht? Sie darf ſich nicht ſcheuen einem Liebhaber, den ſie eben itzt unwürdig findt, ihre vorige Neigung zu geſtehen, weil ſie ſich auf die Stärke ihres Herzens verlaſſen kann, welches durch ein ſolches Geſtändniß von dem Haß gegen die Laſter ihres Liebhabers nichts nachließ. Die Briefe einer Peruvianerin ſind vornehmlich wegen ihrer Naivete unvergleichlich ſchön. Man glaubt die ſanfte Stimme der Natur zu hören, wenn Zilia redet. Wir ſehen in die innerſten Gänge ihres zärtlichen Herzens, wir ſind bey der Entwiklung ihrer Gedanken, wir nehmen alle ihre Empfindungen an Wir weinen wie ſie weint, und in der äußerſten Bangigkeit ihres Schmerzens glauben wir, wie ſie, einen Anfang der Vernichtung zu fühlen. Unſer Gedächtniß ſagt uns, daß wir in der Liebe, in der Traurigkeit, in der Verwundrung oder Beſtürzung, in einem angenehmen Hayn, u. ſ. w. wie ſie empfunden haben; wir wundern uns nur, daß ſie die zarten Empfindungen beſchreiben kann, die wir für namenlos gehalten, weil wir ſie nicht ſo lebhaft und mit ſo vieler Apperception fühlten, als ſie. Dann eben diejenigen Perſonen, bey denen am meiſten Naivete iſt, haben für das Schöne und Freudige ſowol als für das Unangenehme die ſtärkſte Empfindlichkeit; und weil ſie wenig äuſſerliche Zerſtreuungen, und viel innerlichen Frieden haben, ſo wendet ſich die Schärfe ihres Geiſtes mehr auf ſich ſelbſt, ſie gehen mehr mit ihren eigenen Gedanken um, ſie hören ihre leiſeſten Regungen, und können in ihren Vorſtellungen ungeſtörter und weiter fortgehen, als andre. Daher ſind auch Perſonen von dieſer Art allemal Original. Zwar ein jeder Menſch würde ſich gar merklich, als Original vor den andern ausnehmen, wenn nicht Verſtellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns ſo gemein und in gewiſſem Maaß unvermeidlich wären. Wo nun keine Verſtellung, keine Nachäffung, keine Furcht vor Mißdeutung, — iſt, da kann es nicht fehlen, eine ſolche freye Seele muß in ihren Empfindungen und Urtheilen ſehr viel eigenes äußern. Die Unwiſſenheit iſt noch eine Beſchaffenheit, die mit der Naivete mehr oder weniger verbunden iſt. Dieſe Unwiſſenheit iſt zum Theil glüklich, ſie iſt ein Mangel an häßlichen Auswüchſen, oder überflüßigen und der angebornen Schönheit hinderlichen Zierrathen — zum Theil iſt ſie eine Leerheit, die der Geiſt mit einigem Mißvergnügen in ſich fühlet, und ſich daher beſtrebt, ſie auszufüllen. Deswegen ſind naive Perſonen allezeit neugierig, wie wir dieſes an Miltons Eva, an Zilia, Sunith oder Dina ſehen können.

Es iſt nothwendig mit dem Naiven in Sitten und Gemüthsbewegungen verbunden, daß die Perſonen, welche ſo glüklich ſind, gleichſam unter den Flügeln der Natur zu leben, von einer groſſen Menge Sachen und Namen, welche letztere zum Theil nichts, zum Theil nichts gutes bezeichnen, gar nichts

wiſſen.

wiſſen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentlicher ſeyn, als die unſrige. Sie wiſſen nichts von einer unzählbaren Menge überflüßiger Nothwendigkeiten, nichts von eben ſo vielen Wörtern, die man erfinden mußte, böſe Neigungen und Abſichten zu maſquiren, oder wenigſtens das Ohr mit dem Laſter zu verſöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihrem rechten Namen, ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Sätze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz beſondere Wendungen. Dieſes iſt die vornehmſte Urſach, warum die Sprache der Naivete ſo einfältig, eigentlich und ausdrukend iſt, ſo wie ſie, als ein wahrhaftes Bild ihres ſchönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmuk, und edel bey aller Nachläſſigkeit iſt. Uebrigens würde man ſich irren, wenn man dieſer einfältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affekten haben ihre eigne Figuren, und je naiver eine Perſon iſt, deſto lebhafter wird ſie ihren Affect von ſich geben, weil er gut iſt, und ſie ſich nicht ſcheuen darf, ihn ſehen zu laſſen.

Woher kommt es, daß die moraliſche Naivete, einer Zilia z. E. oder der ſiegenden Sunith, uns ſo ſtark und bis zur Entzükung gefällt? Ohne Zweifel daher, weil nichts ſchöners iſt, als die wahre Unſchuld einer Seele, die ſich immer entblößen darf, ohne beſchämt zu werden. Ein ſolcher Anblik muß nothwendig unſerem moraliſchen Sinn mehr Vergnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naivete giebt, ſo wollen wir diejenige, welche aus der wahren Unſchuld entſpringt, das erhabene Naive nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der ſchönern Natur abgemeſſen werden. Denn es muß auch noch ein Raum für die muthwillige Galathea des Virgils und den alten roſenbekränzten Anakreon übrig ſeyn.

Die Minnegeſänge aus dem XIII. Jahrhundert ſind reich an Beyſpielen naiver Paſſionen und Ausdrükungen derſelben. Die Sitten der damaligen Zeit müſſen, nach allen Urkunden, die uns von der Regierung des vortrefflichen Schwäbiſchen Hauſes übrig geblieben ſind, von ihrer ehemaligen Rauhigkeit und Wildheit gerade ſo viel verloren haben, daß ſie bey ihrer Einfalt und Beſcheidenheit, Artigkeit und eine gefällige ungekünſtelte Wolanſtändigkeit beſitzen konnten. Die meiſten der Liebesgedichte werden von dem Geiſt der ſittſamen und inbrünſtigen Liebe beſeelt. Dieſe Sänger kennen die Sprache der Empfindungen, wie es ſcheint, aus Erfahrung. Eigene oft verwunderſame Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube, daß es Ihnen nicht unangenehm ſeyn werde, M. H. wenn ich Ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil ſüſse Minne du haſt mich betwungen
Daſs ich muos ſingen der vil minneklichen
Nach der min Herze je hat da her gerungen
Du kan vil ſueſſe dur min Ougen ſlichen
Al in min Herze lieplich unz ze gerunde
Wand ane Gott nieman erdenken konte
So lieplich lachen von ſo rotem Munde.

Ich wolde ir gefangen ſin gerne unverdroſſen
So daſs ſie mich dort ſolde
In blancken Armen haben geſchloſſen.

Niemer

Niemer könd ich min leit gerechen
An der truten bas
Ihr Mündel küſt ich und wolde
Sprechen
Sich, diner Röte habe du das.

Ich bin alſo minne wiſe
Und iſt mir ſo rehte lieb ein Wip
Das ich in dem Paradyſe
Niht ſo gerne wiſſe minen Lip
Als da ich der guoten ſolde ſehen
In ihr Ougen minneklichen
Da möhte lieblich Wunder mir geſchehen.

Ich wande ich iemer ſolde lachen.
Do ich dich Frouen lachen ſah &c.

Ir vil liehten Ougen blig
Wirfet hoher Froeiden vil
Ir gruos der git ſelde und ere
Ir ſchone dii leit den ſtrik
Der Gedanke vahen will
Des git ir Gedanke lere
Mit zuht das irs nieman wiſſen ſol
Swes gedenken gegen ir ſwinget
Minne den ſo gar betwinget
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich geſtehe Ihnen mit einem jeden Leſer, der die feinen Schönheiten der einfältigen Natur empfinden kann, daß die Fabeln und Erzählungen des Hrn. Gellert, die Sie ſo ſehr lieben, größtentheils ſehr naiv erzählt ſind. Gar ofte entſteht dieſe Naivete aus den Gedanken ſelbſt, und der aufrichtigen kunſtloſen Ausbildung derſelben; manchmal aber ſcheint ſie blos in dem Ausdruk oder in der Wendung zu liegen, die aber nicht etwa ſo neu und ſonderbar iſt, wie bey den Minneſingern, ſondern blos in der genauen Nachahmung der gemeinen und manchmal pöbelhaften Art zu reden oder zu erzählen beſteht, wie man aus der Erzählung vom Bauer und ſeinem Sohn, der Mißgeburt, vom betrübten Wittwer, und einigen andern ſiehet. Viele halten dieſe Fabeln und Erzählungen, vornehmlich um der vielen Fragen, Einwürfe, ſatyriſchen Parentheſen, kleiner luſtiger Anmerkungen ꝛc. die in der Erzählung mit eingeſchoben werden, für ſehr naiv. Ein jeder erinnert ſich, daß er witzige und luſtige Kopfe in ſeiner Bekanntſchaft gehabt hat, die ohngefähr ſo auf dieſe Art erzählen. Man hält deswegen dieſe Art der Erzählung für ſehr natürlich. Die Leſer von geſundem Geſchmak mögen entſcheiden, ob der Verfaſſer der Erzählungen, die einfältige, ungeſchmükte, leichte, aber edle Sprache der Erzählung nicht beſſer getroffen habe. Man kann übrigens mit Grunde ſagen, daß ein guter Theil der Erzählungen des Hrn. Gellerts von ſolchem Inhalt ſind, daß ſie dergleichen Zierrathen und Franſen ſehr nöthig haben, und daß der allgemeine Beyfall zu allen Zeiten nothwendiger Weiſe auf ſeiner Seite ſeyn muß.

Mich deucht, man könne die naive Schreibart gar füglich und im Gegenſatz mit der gekünſtelten und gezierten, mit jenem angenehmen Mädchen vergleichen, deſſen natürliche Schönheiten und unerworbene Reizungen den Cherea beym Terenz ſo ſehr entzünden.

Haud ſimilis virgo eſt virginum noſtrarum, quas matres ſtudent
Demiſſis humeris eſſe, vincto pectore, ut gracilæ ſient
Si qua eſt habitior paulo, pugilem eſſe ajunt, deducunt cibum
Tametſi bona eſt natura, reddunt cultura junceas
— — Sed iſtæc nova figura oris
Color verus, corpus ſolidum et ſucciplenum.

Natur.

Natur.
(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer, die verſchiedenen Bedeutungen dieſes Worts in einen einzigen Begriff zu faſſen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze Syſtem der in der Welt vorhandenen Dinge, in ſo fern man ſie als Würkungen der in derſelben urſprünglich vorhandenen Kräfte anſiehet, die durch keine nur in beſondern Fällen ſich äuſſernde Ueberlegung, zu beſondern Abſichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und verſtehet bald jene urſprünglichen Kräfte ſelbſt, bald aber ihre Würkungen darunter. Was aber in der Welt geſchieht durch Kräfte, die nicht urſprünglich darin vorhanden ſind; was ſein Daſeyn, oder ſeine Beſchaffenheit von beſonderer, nicht auf das allgemeine Syſtem abzielender Ueberlegung; oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Lauſe der Dinge widerſprechenden Zufall hat; dieſes alles wird der Natur entgegengeſetzt. Dergleichen Dinge ſind Wunderwerke, auch Werke der menſchlichen Kunſt, und Würkungen ſeltſam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Urſachen.

Als würkende Urſache betrachtet, iſt die Natur die Führerin und Lehrerin des Künſtlers; als Würkung iſt ſie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenſtände hernimmt, die er zu ſeinen Abſichten braucht. Je genauer der Künſtler in ſeinem Verfahren, oder in der Wahl ſeiner Materie ſich an die Natur hält, je vollkommener wird ſein Werk. Wir wollen beydes etwas ausführlicher betrachten.

In dem erſten Sinn iſt die Natur nichts anders als die höchſte Weisheit ſelbſt, die überall ihren Zwek auf das vollkommenſte erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahme höchſt richtig, und ganz vollkommen iſt. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zwekmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin iſt. Eben darum nennet man auch künſtliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beſte zuſammenhangend iſt, als wann die Natur ſelbſt es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur iſt deswegen die eigentliche Schule des Künſtlers, wo er jede Regel der Kunſt lernen kann. An jedem beſondern Werke dieſer großen Meiſterin findet er die genaueſte Beobachtung deſſen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehöret, und je ausgedehnter ſeine Kenntniß der Natur iſt, je mehr hat er Fälle vor ſich, wo immer dieſelben allgemeinen Grundſätze des Vollkommenen und des Schönen in verſchiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunſt nichts anders ſeyn, als das Syſtem der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künſtlers, die nicht aus dieſer Beobachtung der Natur hergeleitet worden, iſt etwas blos phantaſtiſches, das keinen wahren Grund hat, und woraus nie etwas gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau beſtimmte Abſicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darſtellung irgend eines einzelen Theiles. Wol dem Künſtler, der ihr darin folget, und jeden einzelen Zug ſeines Werks aus dem Zwek des Ganzen herleitet. In Anordnung der Theile verfährt ſie allemal ſo, daß das Weſentliche von dem weniger Weſentlichen unterſtützt und geſtärkt wird; ſelbſt dieſes weniger Weſentliche iſt ſo ſehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringſte Kleinigkeit weſentlich

Digitized by Google

lich ſcheinet. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es ſeyn ſollte. In Abſicht auf die äußerliche Form iſt jedes ſo angeordnet, daß es ſogleich als ein für ſich beſtehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile ſind allemal in dem vollkommenſten Ebenmaaße gegen einander und ähnliche Theile ſind immer ſymmetriſch geſtellt. Daneben beobachtet die Natur überall eine ſo vollkommene Uebereinſtimmung alles Aeußerlichen, mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Geſtalt, die Farben, das Rauhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenſchaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menſchliche Körper, als das höchſte der ſichtbaren Schönheit, iſt von den beſten Lehrern der Kunſt jedem Künſtler zum Muſter empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben ſowol zur Regel nehmen, wenn es nicht am ſchiklichſten wäre das zu wählen, was am deutlichſten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieſes Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; dieſe wenigen Winke ſind hinlänglich, einen nachdenkenden Künſtler zu überzeugen, daß er die Natur zu ſeiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Auch ſeine Beſtimmung und den allgemeinen Zwek, worauf der Künſtler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekannte Abſichten, die ſich zuerſt auf das Ganze, und denn auch, ſo weit es mit jenem beſtehen kann, auf jedes Einzele erſtreken. Der Menſch iſt unendlich viel zu ſchwach, um auf das Ganze zu würken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey ſeinem Geſchlechte bleibe, und auch da iſt ihm nur ein Weg offen, die erhabenen Abſichten der Natur zu unterſtützen. Des Künſtlers beſonderer Beruf iſt auf die Gemüther zu würken, und zu dieſem hohen Berufe ladet ihn die Natur ein. Sie hat ſehr viel gethan, den ſittlichen Menſchen vollkommner zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergnügens ihn zum Guten zu reizen und vom Böſen abzuziehen. Aber da dieſes nicht das einzige war, worauf ſie zu arbeiten hatte, und da der Menſch eigene Kräfte beſitzt auf dem Weg zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeiget hat, fortzugehen, ſo hat ſie ſich begnüget ihm die Anlage und verſchiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen beſondern Fall zum Beyſpiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache ſelbſt überließ ſie ihm zu erfinden und zu vervollkommnen. Eben ſo hat ſie ihm die Anlagen zu einem guten, geſelligen, liebenswürdigen Charakter gegeben; er ſelbſt muß ihn ausbilden. Und hierin iſt der Künſtler im Stande ſein Genie auf die edelſte Weiſe zu brauchen, und ſeine Arbeit zu einem würklich erhabenen Zwek zu richten; wehe ihm, wenn er dieſen Zwek verkennt, und die hohe Würde ſeines Berufs, die Natur in ihren Abſichten zu unterſtützen nicht fühlt!

Höchſt wichtig müſſen auch dem Künſtler die innern Winke der Natur in ſeinem Verſtand und in ſeinem Herzen ſeyn. Die zur Kunſt nöthigen Talente und die Empfindſamkeit, ſind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kenntniß der körperlichen und der ſittlichen Welt, nebſt fleißiger Uebung dazu, ſo iſt der Künſtler gebildet. Er würde in ſeinem Geſchmak immer ſicher ſeyn, und ſein Verfahren würde ihn immer zum Zwek führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkührliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entſtehen, erſtikt würden. Alle vorzügliche

Digitized by Google

Werke der ſchönen Künſte ſind in ihren weſentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung deſſen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichſte Kopf, wenn er unter Sophiſten lebt, auch von Subtilitäten angeſteckt wird; ſo kann auch der Künſtler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beyſpiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt, der Stimme der Natur, die in ſeinem Innern ſpricht, getreu zu ſeyn, ſo warnet man ihn vor willkührlichen Regeln, vor blinder Nachahmung ſolcher Werke, die nicht von ſeinem eigenen unverdorbenen Gefühl, ſondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunſtrichter, oder ein ſchon lange von der Bahn der Natur ausgewichenes Publicum ihnen gegeben, zu Muſtern aufgeſtellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erſte Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunſt, die fürtrefflichſten Werke hervorbringet? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künſtler dieſer Periode von der Natur berufen, ſich an die Natur halten, da die, welche in ſpätern Zeiten entſtehen, entweder blos aus Nachahmung Künſtler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verſtandenen Muſtern arbeiten? Darum nimm, o! Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poeſie, Mahlerey, oder zur Muſik in dir fühleſt, den Rath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: **erwähle dein eigenes Gefühl, und nicht die Meynung des Volks zur Führerin.** *).

Wir müſſen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrachten, in welchem der Künſtler den Stoff zu ſeinem Werk, oder doch etwas findet, nach deſſen Aehnlichkeit er ſich ſelbſt ſeine Materie bildet. Der allgemeine Zwek aller ſchönen Künſte iſt, wie wir oft angemerket haben, vermittelſt lebhafter Vorſtellung gewiſſer mit äſthetiſcher Kraft verſehener Gegenſtände, auf eine vortheilhafte Weiſe auf die Gemuther der Menſchen zu würken. Da dieſes offenbar auch eine von den wolthätigen Abſichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausſchmükung ihrer Werke geweſen; und da ſie in ihren Verrichtungen von der höchſten Weisheit geleitet worden; ſo finden ſich auch unter dieſen Werken alle Arten der Gegenſtände, die zu jenem Zwek dienlich ſind. Der Künſtler hat alſo nur für jeden beſondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig iſt, nicht gerade ſo in der Natur findet, welches gar wol geſchehen kann, da ſie nach allgemeinen Abſichten handelte; ſo kann er nach dem Muſter der vorhandenen Gegenſtände, andere blos zu ſeinem Zwek eingerichtete, durch ſein eignes Genie bilden. Für beyde Fälle iſt ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntniß der in der körperlichen und ſittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchſt nothwendig. Da die glükliche Wahl der Materie den meiſten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunſt hat; ſo iſt dem Künſtler nichts mehr zu empfehlen, als eine unabläßige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er ſeine äuſſern und innern Sinnen geſpannt halten; jene, damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe. dieſe, damit er allemal genaue Kenntniß von der Wurkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenſtand unter den

*) S. Plutarch im Leben des Cicero.

den alsdenn vorhandenen Umſtänden auf ihn machet. Dieſes iſt der einzige Weg das Genie zu bereichern, und ihm für jeden Fall, da es für die Kunſt arbeitet, den nöthigen Stoff an die Hand zu geben. Man höret oft von reichen Genien und erfinderiſchen Köpfen ſprechen, die in den ſchönen Künſten groß geworden. Dieſe ſind keine andere, als die fleiſſigſten und ſcharfſinnigſten Beobachter der Natur. Ein ſolcher war vorzüglich Homer; deſſen ſcharfem Auge (was man auch von ſeiner Blindheit ſagt) nichts entgieng. Daher der überſchwengliche Reichthum ſeiner Vorſtellungen.

Es giebt Künſtler, welche die Natur nur durch die zweyte Hand kennen; weil ſie ſie nicht in dem Leben ſelbſt, ſondern in den Werken andrer Künſtler beobachtet haben. Dieſe werden, was für Geſchiklichkeit zur Kunſt ſie ſonſt haben mögen, allemal nur ſchwache Nachahmer bleiben, die höchſtens ihre eigene Manier in Bearbeitung der Dinge haben. Aber man merkt es, daß ſie die Natur nicht ſelbſt geſehen; ihre Gegenſtände ſind entlehnet, und die Darſtellung derſelben hat das Leben nicht, das die wahren Meiſter, die nach der Natur gezeichnet haben, ihnen zu geben vermochten. Es iſt ſehr natürlich, daß ein in der Natur vorhandener Gegenſtand lebhafter rühret, als ſein Schattenbild, das man aus Erzählung, oder Nachzeichnung bekommt: iſt aber der Künſtler ſelbſt weniger gerührt, ſo muß nothwendig ſeine Zeichnung weniger Kraft und Leben haben. Man kann alle Geſchichtſchreiber, die Schlachten und Aufruhr und Tumulte beſchrieben haben, auswendig wiſſen, ohne dadurch ſo viel gewonnen zu haben, eines dieſer fürchterlichen Dinge mit wahrer Lebhaſtigkeit zu ſchildern; dazu gehört nothwendig eigene Erfahrung. So iſt es mit jeder Vorſtellung und mit jeder Empfindung. Darum iſt das Studium der Natur immer die Hauptſache jedes Künſtlers.

Es trifft ſich gar ofte, daß der Künſtler den ihm nöthigen Gegenſtand in der Natur nicht gerade ſo antrifft, wie er ihn braucht. Denn er hat nicht eben gerade den ſo beſtimmten Zwek, den die Natur bey Hervorbringung des Gegenſtandes gehabt hat. Da ſtehen ihm zwey Wege offen ſich zu helfen. Entweder bildet er ſich aus dem mit ſeiner Abſicht am nächſten übereinſtimmenden Gegenſtand ein Ideal; ſo machten es die griechiſchen Bildhauer, wenn ſie Götter, oder Helden abzubilden hatten;*) oder er braucht ſeine, durch lange Beobachtung genug bereicherte Phantaſie, um ſich ſelbſt den nöthigen Gegenſtand zu erſchaffen. Aber da muß er ſich genau an die Horaziſche Regel: Ficta ſunt proxima veris; halten; ſonſt ſchaffet er ein Hirngeſpinſt, ohne Kraft und ohne Leben. In ſolchen Erdichtungen kann keiner glüklich ſeyn, der nicht durch eine lange, dabey ſcharfe Beobachtung der Natur ein ſicheres Gefühl von dem eigentlichen Gepräge, das natürliche Gegenſtände derſelben Art haben, bekommen hat.

Es giebt Kunſtrichter, die dem Künſtler rathen, die aus der Natur gewählten Gegenſtände zu verſchönern. Aber wo iſt der Menſch, der dieſes zu thun im Stande wäre, da auch der beſte Künſtler die Schönheit der Natur nie völlig zu erreichen vermag? Meynen dieſe Kunſtrichter, daß man ofte von dem, was der in der Natur gewählte Gegenſtand hat, etwas verändern, oder weglaſſen, oder etwas, das er nicht hat, zuſetzen ſoll; ſo drüken ſie ſich nicht ſchiklich aus. Wer würde ſagen, daß der den Cicero verſchönert hätte, der einen

*) S. Ideal.

einen Gedanken, ein Bild von dieſem Redner geborget, aber ihm, da ſeine Abſicht bey dem Gebrauch deſſelben etwas von der Abſicht, die der Römer hatte, verſchieden iſt, eine andre Wendung gegeben, oder etwas darin weggelaſſen hätte? Wo ſoll der Künſtler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber ſeinen Gegenſtand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantaſie; ſo muß er, wenn er volle Würkung thun ſoll durch die Geſchiklichkeit des Künſtlers, wie ein natürlicher Gegenſtand erſcheinen. Es muß darin, wie in der Natur ſelbſt, alles paſſend, ungezwungen, genau zuſammenhangend und wahr ſeyn. Hierüber aber wird im nächſten Artikel mehr vorkommen.

Natürlich.
(Schöne Künſte.)

Dieſes Beywort giebt man den Gegenſtänden der Kunſt, die uns ſo vorkommen, als wenn ſie ohne Kunſt, durch die Würkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade ſo in die Augen fällt, als ſähe man die vorgeſtellte Sache in der Natur; eine dramatiſche Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunſt veranſtaltetes Schauſpiel ſieht; eine Beſchreibung, die Vorſtellung eines Charakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir ſie geſehen hätten; der Geſang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, zärtlichen, zornigen Aeußerungen einer von würklichen Leidenſchaften durchdrungenen Perſon — Alles dieſes wird natürlich genennt. Bisweilen wird auch insbeſondere, das Ungezwungene, Leichtfließende in Darſtellung einer Sache mit dieſem Worte bezeichnet; weil in der That alles, was die Natur unmittelbar bewürkt, dieſen Charakter an ſich hat. Daher kann man auch einen Gegenſtand natürlich nennen, den der Künſtler nicht aus der Natur genommen, ſondern durch ſeine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunſt nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdeken kann, abgepaßt, ſondern ſo da iſt, oder ſo geſchieht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkennen giebt. So nennet man den Menſchen natürlich, der ſich in ſeinen Reden, Gebehrden, Bewegungen, mit vollkommener Einfalt, ohne alle Nebenabſichten, ganz ſeinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewiſſe gelernte Weiſe handeln müſſe.

Das Natürliche iſt eine der vorzüglichſten Eigenſchaften der Werke der Kunſt; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das iſt, was es ſeyn ſoll, und weil dieſe Eigenſchaft ſchon an ſich die Kraft hat, uns zu gefallen. Dieſe beyden Säze verdienen etwas entwikelt zu werden.

Der Zwek der ſchönen Künſte macht es nothwendig, daß uns Gegenſtände vorgehalten werden, die uns intereßiren, die unſre Aufmerkſamkeit feſſeln, und denn die beſondere ihrem Zwek gemäße Würkung auf die Gemüther thun. Nun iſt zwiſchen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menſchlichen Gemüth eine ſo genaue Harmonie, als zwiſchen dem Element, darin ein Thier zu leben beſtimmt iſt, und dem Bau ſeines Körpers: die Natur hat unſere Sinnen, und die Empfindſamkeit, daraus alle Begierden entſtehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenſtänden, die uns intereßiren ſollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur ſelbſt für uns

uns gemacht ſind. Will man uns alſo durch die Kunſt rühren, ſo muß man uns Gegenſtände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künſtler dieſes erreicht, je gewiſſer kann er die geſuchte Würkung von ſeinem Werk erwarten.

Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts ſchimäriſches, nichts phantaſtiſches, der Natur widerſtreitendes vorlegen ſoll; ſondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenſtände ganz natürlich ſeyn müſſen, um die völlige Würkung zu thun. Sie müſſen uns täuſchen, daß wir ihre Würklichkeit zu empfinden vermeynen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Geſicht hält, und ſich anſtellt, als ob man weinte; aber erwachſene Menſchen würden dabey den Betrug bald merken. Dieſe zu täuſchen erfodert eine genauere Nachahmung des Weinens.

Daher geſchieht es gar ofte, beſonders im Schauſpiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter, oder von der ſchlechten Vorſtellung des Schauſpielers, eine der abgezielten gerad entgegenſtehende Würkung thut, daß man lacht, wo man weinen ſollte, und verdrießlich wird, wo man ſollte luſtig ſeyn. So ſehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Würkung der künſtlichen Gegenſtände vernichten. Es geſchiehet in dem Leben nicht ſelten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unſchiklicher und unnatürlicher Umſtand Lachen erwekt: wie viel leichter muß dieſes bey blos nachgeahmten Scenen dieſer Art geſchehen? Darum erfodert das Drama, vornehmlich die höchſte Natur ſowol in der Handlung ſelbſt, als in der Vorſtellung, da der geringſte unnatürliche Umſtand alles ſo leicht verderbt.

Aber auch ohne Rükſicht auf die der Natur des Gegenſtandes angemeſſene Würkung, hat das Natürliche an ſich eine äſthetiſche Kraft, wegen der vollkommenen Aehnlichkeit. Ein Gegenſtand, der in der Natur keines Menſchen Aufmerkſamkeit nach ſich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunſt ausnehmend vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeiget haben. *) Da das Intereſſe des Künſtlers erfodert, daß ſein Werk gefalle, ſo muß er es auch deswegen natürlich machen.

Aber höchſt ſchwer iſt dieſer Theil der Kunſt: denn in den meiſten Fällen hänget das, was eigentlich dazu gehört, von ſo kleinen und in einzeln beynahe ſo unmerklichen Umſtänden ab, daß der Künſtler ſelbſt nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So wußte jener griechiſche Mahler nach vielen vergeblichen Verſuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth geſetzten Pferdes natürlich vorzuſtellen ſey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Penſel gegen das Gemählde warf, bewürkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend geweſen. Die völlige Erreichung des Natürlichen ſcheinet allerdings das ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn.

In Handlungen, die ſich zur epiſchen und dramatiſchen Poeſie ſchiken, wird die Verwiklung und allmählige Auflöſung ofte durch eine Menge kleiner Umſtände beſtimmt, die zuſammengenommen, das Ganze bewürken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder ſetzet er einen falſchen an die Stellen eines wahrhaften, ſo wird alles unnatürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehöret, anbringen will, wird er ſchwerfällig, oder verworren. Darum iſt es ſo ſehr ſchwer, im Drama das Natürliche

*) S. Aehnlichkeit.

türliche in Anlegung der Fabel und Entwiklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge franzöſiſcher Schauſpiele werden gleich vom Anfang ſchwer und verdrießlich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verſchiedenes bemerken zu laſſen, wodurch das folgende natürlich werden ſollte. Es iſt nicht genug, daß im Drama alles da ſey, was die Folge der Handlung beſtimmt; es muß auf eine ungezwungene Weiſe da ſeyn. Dieſes wußten Sophokles und Terenz am vollkommenſten zu veranſtalten Eurip.des aber wird nicht ſelten durch die Ankündigung des Inhalts in den erſten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenſchaften iſt das Natürliche oft ungemein ſchwer zu erreichen. Entweder ſind gewiſſe charakteriſtiſche Züge für ſich ſchwer zu bemerken, oder es iſt ſchwer, ſie, ohne ſteif zu werden, zu ſchildern. Darum gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieſer Art nur großen Meiſtern. Unter unſern einheimiſchen Dichtern kenne ich außer Wielanden keinen, dem die natürliche Schilderung dieſer ſittlichen Gegenſtände ſo vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn, noch Klopſtoken, noch Geßnern ihr Verdienſt hierin ſtreitig machen. In Leidenſchaften iſt Shakeſpear vielleicht von allen Dichtern der glüklichſte Schilderer. Ueberhaupt aber können in Abſicht auf das Natürliche in allen Arten der dichteriſchen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles als vollkommene Muſter vorgeſtellt werden. In zärtlichen Leidenſchaften aber ſteht Euripides keinem nach.

Wir können dieſen Artikel nicht ſchließen, ohne vorher eine wichtige hier einſchlagende Materie zu berühren. In ſittlichen Gegenſtänden giebt es eine rohere und eine feinere Natur; jene herrſcht unter Völkern, bey denen die Vernunft ſich noch wenig entwikelt hat; dieſe zeiget ſich in ſehr verſchiedenen Graden nach dem Maaſſe, nach welchem die Künſte, Wiſſenſchaften, die Lebensart und die Sitten, den Einfluß einer langen Bearbeitung erfahren haben. In der rohen ſittlichen Natur liegt mehr Stärke; die Leidenſchaften eines Hurons ſind weit heftiger, ſeine Unternehmungen kühner, als ſie in ähnlichen Umſtänden bey einem Europäer ſind. So ſind auch Homers Krieger in ihren Handlungen heftiger und in ihren Reden nachdrüklicher, als man itzt unter uns iſt. Seit kurzem ſcheinen einige deutſche Dichter und Kunſtrichter es zur Regel zu machen, jene rohere Natur, wegen ihrer vorzüglichen Energie zu poetiſchen Schilderungen vorzuziehen. Dagegen haben wir ſchon an einem andern Ort *) einige Erinnerungen vorgebracht. Hier merken wir noch an, daß überhaupt ein Dichter den beſondern Zwek ſeines Werks wol zu überlegen hat, um die Wahl der Gegenſtände darnach zu beſtimmen. Iſt es ſeine Abſicht bloße Schilderungen zu machen, die durch die Stärke der natürlichen Empfindungen rühren ſollen; ſo mag er immer den Stoff aus der roheſten Natur nehmen: wir werden ſeine Schilderungen mit Vergnügen ſehen, und ſie werden uns zu verſchiedenen Betrachtungen über die menſchliche Natur Gelegenheit geben; ſo wie die Erzählungen der Reiſebeſchreiber, die unter die wildeſten Völker gerathen, oder in die außerordentlichſten Unglüksfälle geſtürzt worden ſind, uns in Erſtaunen ſetzen, und mancherley Betrachtungen veranlaſſen. Wir werden ſolche Gedichte leſen, wie wir die Schilderungen eines Homers, Oſſians und Theokrits leſen. Aber ſo bald der Dichter nicht blos intereſſant, ſondern

*) S. Nachdruk.

ſondern nützlich ſeyn will; ſo muß er bey der Natur bleiben, wie ſie ſich itzt unter uns zeiget. Es iſt ſchwerlich abzuſehen, was für einen Nutzen ein Drama auf einer europäiſchen Schaubühne haben könnte, deſſen handelnde Perſonen Caraiben, oder Huronen in ihrer wahren, höchſt kräftigen Natur wären. Zum Unterricht für den Philoſophen, der gerne den Menſchen in ſeiner roheſten Natur vollkommen gut geſchildert zu ſehen wünſchet, könnte das Werk allerdings dienen. Aber dieſes liegt auſſer dem Zwek der ſchönen Künſte.

Ich weiß wol, daß man die franzöſiſchen Tragödiendichter durchgehends darüber tadelt, daß ſie griechiſchen Helden franzöſiſche Sitten und Charaktere geben. Aber ihre Trauerſpiele würden darum noch nicht beſſer ſeyn, wenn ſie einen Agamemnon und andre Perſonen aus jener Zeit nach der Wahrheit ſchilderten. Der Fehler liegt in der Wahl des Stoffs ſelbſt, der ſich für Frankreich und für die Sitten des Landes nicht ſchiket. Je mehr eine Nation ihre Sitten durch Vernunſt und Geſchmak verfeinert hat, je mehr müſſen auch die Werke der Kunſt dieſe Stimmung haben, wenn ſie einen der Kunſt anſtändigen Zwek erreichen ſollen.

Nebenpfeiler.
(Baukunſt.)

Die neben den Säulen, oder Hauptpfeilern einer Bogenſtellung ſtehenden kleinern Pfeiler, auf denen die Bogen aufſtehen. Die Art, wie ſie angebracht werden, iſt in der im Artikel Bogenſtellung befindlichen Zeichnung zu ſehen. In Bogenſtellungen ſind ſie weſentliche Theile, weil ſie die Bogen unterſtützen müſſen. Sie beſtehen, wie die Hauptpfeiler, aus drey weſentlichen Theilen, dem Stamm, dem Fuß, und dem Knauff, der hier Kämpfer, oder Impoſt genennt wird. Aber der Fuß der Nebenpfeiler iſt allemal ohne Glieder, und eine bloße Plinthe, der Kämpfer aber wird nicht nach Art des Knauffs der Säulen oder der Hauptpfeiler, ſondern nach der Art eines bloßen Geſimſes gemacht. Was übrigens wegen der Höhe und Verhältniſſen der Nebenpfeiler zu beobachten iſt, kommt in den Artikeln Bogenſtellung und Kämpfer vor.

Nebenſachen.
(Schöne Künſte.)

Sind Sachen, die in Werken der Kunſt der Hauptſache, wodurch die abgezielte Vorſtellung würklich erwekt wird, noch beygefügt werden. In einem hiſtoriſchen Gemählde ſind die handelnden Perſonen die Hauptſache; ſie allein, ohne irgend etwas hinzugefügtes, erweken die Vorſtellung der Handlung, die der Zwek des Mahlers war. Was zur Scene gehört, iſt Nebenſache. Im Drama ſind die Perſonen, ohne welche die Handlung nicht vollſtändig könnte verrichtet werden; ihre Charaktere, Anſchläge und Unternehmungen, wodurch der Ausgang der Sache ſeine Beſtimmung bekommt, die Hauptſachen. Der Ort, wo die Handlung geſchieht, die Perſonen, die in der Natur der Handlung, in den Verwiklungen, Auflöſungen und im Ausgang derſelben nichts ändern, ſind Nebenſachen.

Es iſt eine Hauptregel, die man jedem Künſtler vorſchreibet, und deren Gründlichkeit in die Augen fällt, daß ſie durch Nebenſachen die Würkung der Hauptſachen nicht ſchwächen ſollen. Dieſes geſchieht aber allemal, wenn die Nebenſachen hervorſtechend, oder durch irgend etwas ſo merkwürdig ſind, daß ſie die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache abziehen. So wie eine ſchöne Perſon ſich ſchadet, wenn ſie in einem Putz erſcheinet, der

das Auge vorzüglich anloket, daß die Luſt, die ihr weſentliche Schönheit zu betrachten, geſchwächt wird; ſo geht es auch mit den Werken der Kunſt. Es giebt Potraitmahler, die gewiſſe Nebenſachen in der Kleidung, oder dem, was zum Putz gehöret, mit ſo großem Fleiß bearbeiten, oder ſo hervorſtechend anbringen, daß die Aufmerkſamkeit vorzüglich darauf gerichtet, und der Hauptſache, dem Geſicht und der Stellung der Perſon entzogen wird.

Der Künſtler thut überhaupt, in welcher Art er arbeitet, ſehr wohl, wenn er ſich gar aller Nebenſachen, außer denen, wodurch die Hauptſachen vortheilhafter erſcheinen, völlig enthält. Denn dadurch erreicht er die wahre Einfalt der Natur, die nichts überflüßiges in ihre Werke bringt. Gerade ſo viel, als genug iſt; ſollte die Maxime jedes Künſtlers bey Empfindung und Bearbeitung ſeines Stoffs ſeyn. Der Dichter, der zu einer Vorſtellung gerade ſo viel Begriffe zuſammengeſtellt hat, als zu Erreichung des Zweks nöthig waren, ſoll nichts mehr zur Zierrath einfliken. Der dramatiſche Dichter, der die zur Handlung nothwendigen Perſonen zuſammengebracht hat, ſoll nie auf mehrere denken, um die Schaubühne anzufüllen, vielweniger um Zwiſchenſcenen anzubringen.

Bisweilen ſcheinet es zwar, daß die Nebenſachen nothwendig ſeyen, um den Hauptſachen mehr Zuſammenhang, oder mehr Klarheit zu geben: vielleicht aber kommt es blos daher, daß der Künſtler es in der Anlage der Hauptſachen verſehen hat. Der Mahler, der die Anordnung ſeines Gemähldes nicht mit genugſamer Ueberlegung gemacht hat, kann freylich ofte finden, daß es eine Gruppe von Nebenſachen nöthig hat, um zwey Hauptgruppen gehörig zu verbinden; aber ein reiferes Nachdenken über ſeine Anordnung hätte ihm vielleicht eine ſolche finden laſſen, die ihn dieſer Nebenſache überhoben hätte.

So findet man ofte in dramatiſchen Stüken, daß dem Dichter bey ſeinem Plan und bey ſeiner Anordnung Nebenperſonen nöthig geweſen, die dem Zuſchauer gewiſſe Sachen aufklären, ohne welche die Handlung nicht ſo verſtändlich wäre. Aber vielleicht iſt dieſe Nothwendigkeit eben aus Mangel einer ſchiklichen Anordnung entſtanden.

Wie dem aber ſey, ſo muß der Künſtler ſorgfältig darauf bedacht ſeyn die ihm nöthigen Nebenſachen ſo zu ſtellen und zu bearbeiten, daß ſie nicht mehr würken, als ſie würken ſollen. Plutarchus bemerkt, und wir können es in manchem Werk der Alten noch ſehen, daß gute Mahler und Bildhauer die ihnen nothwendigen Nebenſachen allemal mit überlegter Nachläßigkeit bearbeitet haben, damit ſie das Auge nicht zu ſehr anloken. Sicherer aber iſt es, wenn man ſie ganz zu vermeiden weiß.

Am unerträglichſten ſind die Nebenſachen, die zur Hauptſache gar nichts beytragen, oder blos da ſind, um das Magere das in der Hauptſache auffällt, durch irgend etwas zu erſetzen. So ſiehet man in ſo vielen Comödien Bediente oder andere Nebenperſonen, und ſo manche von ihnen geſpielte Zwiſchenſcenen, die man, ohne irgend eine Veränderung in der Hauptſache zu machen, wegreißen könnte. Der Dichter fühlte ſein Unvermögen durch die Hauptſache hinlänglich zu intereßiren, und warf ſolche Nebenſachen hinein, um unterhaltender zu werden.

In dem Schauſpiel ſelbſt kommen in der Kleidung der Perſonen und in der Verzierung der Schaubühne viele Nebenſachen vor. Auch da iſt es höchſt nöthig, ſie nicht glänzend oder hervorſtechend zu machen, damit nicht etwas von den Hauptſachen verdunkelt werde.

Neu-

Neu.
(Schöne Künſte.)

Ganz bekannte Sachen, von welcher Art ſie auch ſeyen, haben wenig Kraft die Aufmerkſamkeit zu reizen; man begnügt ſich einen Blik darauf zu werfen, den man für hinlänglich hält, den vollſtändigen Begriff von der Sache zu bekommen. Es kommt beynahe auf eines heraus, einen ganz bekannten Gegenſtand würklich zu ſehen, oder ſich ſeiner blos zu erinnern. Selbſt Empfindungen, deren man gewohnt iſt, verlieren ungemein viel von ihrer Stärke. Was uns aber neu iſt, reizt die Aufmerkſamkeit; ein Bild iſt nicht hinlänglich es zu erkennen; man muß nothwendig bey der Sache verweilen, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menſchlichen Geiſt angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas geſehen haben, ganz zu ſehen, und das Wolgefallen Eindrüke zu fühlen, die wir noch nie oder ſelten gefühlt haben, erweket bey ſolchen Gelegenheiten ein Beſtreben der Vorſtellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenſtand intereſſant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältniß gegen unſre Vorſtellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenſtänden miſchen ſich unter das Bild der Sache auf den erſten Anblik viel Nebenvorſtellungen, deren wir ebenfalls gewohnt ſind. Daher entſteht im Ganzen eine ungemein ſtark vermiſchte und deswegen verworrene Vorſtellung, in welcher nichts genau beſtimmt iſt. Das Neue kann keine, oder nur wenig Nebenbegriffe erweken; deswegen wird die Aufmerkſamkeit dabey nicht zerſtreuet, und man iſt im Stande das Bild, oder den Begriff des neuen Gegenſtandes ſehr beſtimmt zu faſſen.

Darum iſt das Neue ſchon an ſich äſthetiſch, weil es die Aufmerkſamkeit reizet, ſtärkeren und beſtimmteren Eindruk macht, als das Gewöhnliche derſelben Art. Nur ganz fremd muß es nicht ſeyn; weil dieſes nicht leicht oder geſchwinde genug kann gefaßt werden. Völlig fremde Gegenſtände, die wir mit keinen bekannten derſelben Art vergleichen können, reizen ofte gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man ſie gehörig faſſen, oder erkennen werde: ſie ſind wie unbekannte Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; ſie liegen außer dem Bezirk unſrer Vorſtellungskraft.

Aus dieſer allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künſtler die Regel ziehen, daß es nothwendig ſey in jedem Werk des Geſchmaks das Bekannte, Gewöhnliche, mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie ſo ofte gelehrt wird, damit man überraſcht und in Verwundrung geſetzt werde. Wir wollen eben nicht immer überraſcht ſeyn; ſondern weil dieſes ein nothwendiges Mittel iſt, die Aufmerkſamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich iſt, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenſtandes ſelbſt, indem der Künſtler uns einen würklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. ſ. f. vorſtellt; oder es liegt blos in der Art, wie eine bekannte Sache uns vorgeſtellt wird: der Geſichtspunkt, die Wendung, die man der Sache giebt, die Art des Ausdruks, können neu ſeyn. Der Künſtler muß immer ſeinen Zwek vor Augen haben, und bey jedem Schritt, den er thut, überlegen, ob das, was er vorſtellt, die Aufmerkſamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu ſeyn, abmeſſen. Wenn ein bekannter Gegenſtand, ein bekannter Gedanken gerade der beſte zum Zwek iſt, ſo wäre es nicht nur umſonſt, ſondern ſchädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es iſt ofte genug, daß bekannte

Digitized by Google

kannte Sachen in einem neuen Lichte vorgeſtellt werden, oder wo auch dieſes nicht nöthig iſt, durch etwas Neues im Ausdruk die Kraft bekommen, die Aufmerkſamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu ſeyn, kann leicht auf Ausſchweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraſchung durch das Neue, ſondern die lebhafte Vorſtellung des Nützlichen der Zwek der ſchönen Künſte ſey. Das Neue iſt deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft oder kräftig genug iſt. Selbſt da, wo es auf die bloße Beluſtigung ankommt, iſt es nicht ſelten angenehmer, einen bekannten Gegenſtand in einem ganz neuen Lichte zu ſehen, als einen völlig neuen vor ſich zu finden. Die unmäßige Luſt zum Neuen entſteht ofte blos aus Leichtſinn. So müſſen Kinder immer neue Gegenſtände des Zeitvertreibes haben; weil ſie nicht im Stande ſind, die vorhandenen zu nützen. Wer täglich ein neues Buch zum Leſen nöthig hat, der weiß nicht zu leſen, und das Neue nützet ihm ſo wenig, als das Alte. Es kommt alſo bey Werken des Geſchmaks nicht darauf an, wie neu, ſondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenſtand ſey; weil das Neue nicht der Zwek, ſondern nur eines der Mittel iſt.

Man kann ſehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausrichten, wenn ſie nur mit neuer Kraft geſagt werden. Aber bekannte Dinge auf eine gemeine und alltägliche Weiſe vortragen, tödtet alle Würkung, und iſt gerade das, was dem unmittelbaren Zwek der ſchönen Künſte am meiſten entgegen iſt, und dafür der Künſtler ſich am meiſten in Acht zu nehmen hat. In dieſen Fehler fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich ſiehet man, daß die wichtigſten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringſten Eindruk wiederholt werden; weil man ſie in ſo ſehr gewöhnlichen Worten und in ſo ſehr abgenutzten Wendungen vorträgt, daß der Zuhörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß ſie, ſo fürtrefflich ſie an ſich ſelbſt iſt, ihre Kraft völlig verlieret, wenn ſie zu geläufig worden iſt; weil man ſie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruk betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: ſo bald man ihrer zu ſehr gewohnt iſt, giebt man ſich die Mühe nicht mehr, die nöthig iſt, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone ſtehen, und giebt nicht auf das Achtung, was man dabey empfinden ſollte; weil man vorausſetzet, daß man es empfinde. Darum iſt es ſchlechterdings nöthig, daß in einem Werke der Kunſt jeder Theil, wenigſtens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerkſamkeit reizendes an ſich habe.

Ohne Zweifel entſtehet aus dieſer Nothwendigkeit das Uebel, daß die ſchönen Künſte, wenn ſie eine Zeitlang im höchſten Flor geſtanden, bald hernach ausarten. Es ſcheinet, daß das Genie ſich erſchöpfe, und daß das mit gutem Geſchmak verbundene Neue ſeine Schranken habe. Daher fallen denn die Nachfolger der größten Meiſter, um neu zu ſeyn, auf Wendungen, die zu ſehr gekünſtelt ſind, und dadurch wird der Geſchmak allmählig verdorben. Man hat ſich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man ſucht neu zu ſeyn.

Das Verdienſt, oft etwas Neues vorzuſtellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe ſich erwerben, die ſich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu ſehen, nach eigenen Grundſätzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Menſch hat ſeine Art zu ſehen, aber nicht jeder

getraut

Digitized by Google

getraut ſich ſelbſt zu urtheilen. Mancher ſieht auf das, was bereits Beyfall gefunden hat, und ſucht ihm ſo nahe zu kommen, als möglich iſt. Dieſes iſt aber nicht der Weg neu und Original zu ſeyn. Es ſcheinet, daß dieſe Furcht ſich ſo zu zeigen, wie man iſt, in Deutſchland ſehr viel gute Köpfe ſchwäche. Mancher iſt weit ſorgfältiger, ſein Werk dem vorgeſetzten Muſter ähnlich, als nach ſeiner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künſtler muß ſich ſo lang im Denken, Empfinden und Beurtheilen geübet haben, daß er in dieſen Dingen ſeiner eigenen Manier folgen kann. Aber er muß auch ſeine Grundſätze und ſeine Art zu empfinden, mit andern ſo genau vergleichen, und denn auf alle Weiſe auf die Probe geſtellt haben, daß er ſich ſelbſt überzeugen kann, er gehe nicht auf Abwegen. Hat er dieſes erhalten, ſo habe er den Muth, ſeine Art zu denken ungeſcheut an den Tag zu legen, ohne ſich ängſtlich umzuſehen, ob ſie mit der gewöhnlichen Art andrer Menſchen übereinkomme. Fühlet er ſelbſt, daß das, was er gemacht hat, richtig und zwekmäßig iſt; ſo bekümmere er ſich weiter um nichts.

Um auch bey bekannten Gegenſtänden neue Gedanken zu haben, iſt nothwendig, daß man ſelbſt bey täglich vorkommenden Sachen ſeinen Beobachtungsgeiſt, ſeinen Geſchmak und ſeine Beurtheilung eben ſo anſtrenge, als wenn ſie neu wären. Insgemein fallen uns, beym Anblik gewöhnlicher Gegenſtände auch Urtheile bey, deren wir gewohnt ſind, und wir empfinden auf eine uns gewöhnliche Weiſe Gefallen oder Mißfallen daran. Der Denker, und ein ſolcher iſt jeder wahre Künſtler, bleibet dabey nicht ſtehen. Er prüft ſein Urtheil und erforſcht den wahren Grund ſeiner Empfindung; er ſucht einen neuen Geſichtspunkt, die Sache anzuſehen, ſetzet ſie in andre Verbindung, und ſo entdeket er gar oft eine ganz neue Art, ſich dieſelbe vorzuſtellen.

Außer dieſem allgemeinen Mittel das Neue zu finden, giebt es viel beſondere, die man durch aufmerkſame Betrachtung der Werke guter Künſtler leicht kennen lernt: für den Redner und Dichter hat Breitinger im I. Theile ſeiner critiſchen Dichtkunſt verſchiedene angezeiget, und mit Beyſpielen erläutert. Auf eine ähnliche Weiſe könnte man auch für andere Künſte die beſondern Mittel oder Kunſtgriffe neu zu ſeyn, angeben. So findet man, daß ein Tonſetzer einem ſehr gewöhnlichen melodiſchen Satz, durch eine etwas fremde Harmonie, einem andern durch mehr Ausdehnung, oder durch eine veränderte Cadenz das Anſehen des Neuen giebt. Der Mahler kann leicht auf eine neue Art eine Geſchichte behandeln, die ſchon tauſend mal vorgeſtellt worden. Er wählt einen andern Augenblik, andre Nebenumſtände, ſtellt die Sachen einfacher, oder in einem andern Geſichtspunkt vor u. ſ. w. Es würde uns aber hier zu weit führen, wenn wir uns in eine umſtändliche Betrachtung der Mittel einlaſſen wollten. Nur noch eine Anmerkung wollen wir dem Künſtler zu näherer Ueberlegung empfehlen. Er verſuche von Zeit zu Zeit, auch der äußerlichen Form ſeiner Werke neue Wendungen zu geben. Die Schaubühne hat dadurch viel gewonnen, daß man die ehemalige franzöſiſche Form deſſelben von Zeit zu Zeit verlaſſen, und einige nach engliſcher Art eingerichtet hat. Aber es ſind noch andre Formen möglich, wodurch der comiſchen Schaubühne mehr Mannichfaltigkeit könnte gegeben werden. Dem Tonſetzer empfehlen wir vornehmlich das Nachdenken über neue Formen; da die gewöhnlichen in der That anfangen, etwas abgenutzt zu

ſeyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen ſich ſo ſehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptſtimme ſich allein wird hören laſſen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Künſteleyen erſcheinen, und wo Schlüſſe erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils blos zufällig ſind. Unſere Dichtkunſt hat ungemein viel gewonnen, ſeitdem zuerſt Pyra und Lange, hernach Ramler und vornehmlich Klopſtok neue Formen und neue Versarten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in dieſem beſondern Fache der Dichtkunſt alle neuern Nationen und es iſt zu wünſchen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten verſuchen.

Niederſchlag.
(Muſik.)

Die erſte Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beym Taktſchlagen den Anfang jedes Takts mit Niederſchlagen der Hand, oder des Fuſſes bezeichnen. Die Alten thaten daſſelbe mit Aufheben des Fußes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Arſis, (der Aufſchlag) genennt wurde. Der Ausdruk, ein Stük fange **mit dem Niederſchlag an**, bedeutet alſo, daß der erſte Takt des Stüks vollſtändig ſey, und daß das Stük gleich den erſten Ton mit Nachdruk hören laſſe. *)

Weil die mit dem Niederſchlag eintretenden Töne nachdrüklich, oder mit Accenten angegeben werden, ſo ſind auch die auf dieſe Zeit fallende Diſſonanzen von ſtärkerer Würkung, als die, welche im Aufſchlag gehört werden. In dieſem Falle befinden ſich auch die Vorhalte, **) mit denen zum Ausdruk das meiſte auszurichten iſt; weil ſie allezeit auf den Niederſchlag fallen, da die weſentliche Septime ſowol im Aufſchlag, als im Niederſchlag vorkommt.

*) S. Takt.
**) S. Vorhalt.

Niedrig.
(Schöne Künſte.)

Wenn man dieſes Wort bey Gegenſtänden des Geſchmaks braucht, ſo verſtehet man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geſchmak des Pöbels iſt, nicht in ſo fern es einfach und ohne Kunſt iſt, ſondern in ſo fern es Menſchen von feinerer Lebensart beleidiget. Der Geſchmak und die innern Sinnen gelangen, ſo wie die äußern nur durch Uebung und Ueberlegung zu der Fertigkeit in jeder Sache auch durch kleinere, Ungeübten unmerkliche Dinge, gerührt zu werden. Wer dieſe Fertigkeit nicht erlanget hat, ſiehet und empfindet nur das gröbſte, was auch dem Unachtſamſten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen oder überhaupt betrachtet, das ſind, was ſie in ihrer Art ſeyn ſollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unſchikliches oder Verkehrtes darin iſt. Der Pöbel ſtaunt über Pracht, wo er ſie ſieht, wenn gleich weder Geſchmak noch Schiklichkeit dabey beobachtet worden. So begnüget ſich ein Menſch von niedrigem Stande, der nie an Reinlichkeit gewöhnt worden, an einer Speiſe, die ſeinen Hunger ſtillt, und überſiehet das Unreinliche darin, wodurch ſie Perſonen von Erziehung ekelhaft ſeyn würde.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entſtandene Bedürfniſſe fühlen, leicht befriediget werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen ſich gar viel findet, das geübtern Sinnen zuwider iſt: und

Digitized by Google

und eben daher kommt es auch, daß ſolche Menſchen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Perſonen von feinem Geſchmak den größten Reiz haben. Feinen Scherz fühlen ſie nicht, und auf einem Geſichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verräth, können ſie gar nichts leſen. Erſt denn, wenn Zorn, oder Freude das ganze Geſicht verſtellt, werden ihnen dieſe Leidenſchaften merklich.

Hieraus wird ſich der Charakter des Niedrigen in Gegenſtänden des Geſchmaks leicht beſtimmen laſſen. Man muß ſtufenweiſe von dem Edeln und Feinen, erſt auf das Gemeine, und denn von dieſem auf das Niedrige herabſteigen. Dieſes tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der Art ſeyn ſoll, würklich ſeyn, iſt traurig, freudig, zärtlich, oder luſtig; aber es iſt es auf eine übertriebene, grobe Art, mit Beymiſchung ſolcher Umſtände, die den feinern Geſchmak beleidigen. Wolanſtändigkeit, Schiklichkeit, gute Verhältniſſe, und was zum Feinen der Form gehört, ſind Sachen, worauf der Pöbel nicht ſieht; darum finden ſie ſich auch bey dem Niedrigen nicht. Scherze ſind Zoten; das Luſtige wild und ausgelaſſen, das Sittliche überhaupt unüberlegt und grob, das Leidenſchaftliche übertrieben, und mit viel Widrigem verbunden.

In den Werken des Geſchmaks iſt das Niedrige überhaupt ſorgfältig zu vermeiden; doch ereignen ſich auch Gelegenheiten, wo es nicht ganz zu verwerfen iſt. Man kann hierüber dem Künſtler keine ſicherere Regel geben, als daß man ihn vermahne, bey jedem Werk ſeines Zweks eingedenk zu ſeyn. Bey ernſthaften Gelegenheiten, wo es darum zu thun iſt, Geſinnungen und Entſchließungen einzuflößen; das Gefühl des Guten und Schönen rege zu machen; auch überall, wo der Künſtler die Abſicht hat, ſeine eigene Denkungsart zu entwikeln, da muß alles Niedrige ſchlechterdings vermieden werden. Ein pöbelhafter Ausdruk, oder ein niedriges Bild, kann den ſchönſten Gedanken verderben. Ueberhaupt muß der Künſtler beſtändig daran denken, daß er für Perſonen von Geſchmak und von etwas feiner Lebensart arbeitet. Sogar das Gemeine muß er überall vermeiden, weil es die Aufmerkſamkeit derer, für die er arbeitet, nicht reizet.

Auch nicht einmal da, wo man uns unſre Thorheiten vorhält, um uns davon zu reinigen, in der Comödie und den Werken von ſcherzhaftem Inhalt, wobey man ernſthafte Abſichten hat, iſt das Niedrige zu brauchen. Kein Menſch von einiger Erziehung wird das widrig Lächerliche auf ſich deuten; er wird vielmehr glauben, daß man ihn blos damit beluſtigen wolle *)

Darum wollen wir doch das niedrig Comiſche, wenn es nur würklich aus der Natur genommen und nicht durch bloßes Poſſenſpiel übertrieben iſt, nicht ganz verwerfen. Das Lachen, in ſo fern es blos zur Beluſtigung dienet, hat auch ſeine Zeit, und dieſes Lachen wird gar ofte, auch bey Perſonen von feinem Geſchmak, wegen des ungemein abſtechenden Contraſts gegen das, deſſen ſie gewöhnt ſind, durch das Niedrigcomiſche, wenn es nur warhaſtig natürlich iſt, ſicher erreicht. Ich habe einen vornehmen Mann, von äußerſt feinem Geſchmak und ſehr edlem Charakter gekannt, der ſich bisweilen das Vergnügen machte, mit einigen Freunden in Londen in einem Hauſe zu ſpeiſen, wo viele Schornſteinfeger ihren täglichen Tiſch hatten, um ſich an den Sitten und den Manieren dieſer Leute zu beluſtigen. Und es iſt ſo ungewöhnlich nicht, daß die feinesten

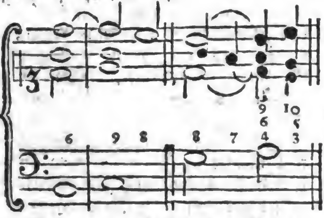
*) S. Lächerlich S. 106. f.

Digitized by Google

neſten und witzigſten Köpfe bisweilen an den Niedrigcomiſchen der Schaubühne großes Wolgefallen haben, und recht herzlich mitlachen. Nur ſo gar abgeſchmakt und völlig unnatürlich, wie einige Scenen in Molieres bürgerlichen Edelmann, oder im eingebildeten Kranken, muß es nicht ſeyn, weil kaum noch der Pöbel darüber lacht. Aber ſolche Scenen, die bey ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben, wie viele Gemählde des Teniers und Oſtade, und wobey auch das, was dem Pöbel ſelbſt ekelhaft iſt, vermieden wird, ſind als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm.

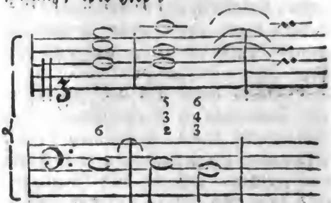
None.
(Muſik.)

Ein diſſonirendes Intervall von der Art der zufälligen Diſſonanzen, *) welche auf einer guten Zeit des Takts, als ein Vorhalt eine Zeitlang die Stelle der Octav, oder der Decime einnimmt, und hernach in das Intervall, an deſſen Stelle ſie aus dem vorhergehenden Accord liegen geblieben iſt, herüber geht, wie in dieſen Beyſpielen zu ſehen iſt.

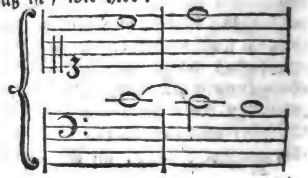


Die Noten, welche hier den Namen der None haben, werden in andern Fällen, in eben dieſer Entfernung von der Baßnote, Secunden genennt; weil ſie in der That die Secunden der erſten oder zweyten Octave des Baßtons ſind. Daher iſt hier vor allen Dingen der Grund anzuzeigen, warum daſſelbe Intervall einmal den Namen der Secunde, ein andermal aber den Namen der None bekomme.

Erſtlich iſt die None allezeit ein Vorhalt, oder eine zufällige Diſſonanz, die Secunde hingegen iſt oft eine weſentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entſtehende Diſſonanz, wie hier:



Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Baßton, deſſen Secunde oben vorkommt, der Auflöſung halber herunter treten, weil ſie die eigentliche Diſſonanz iſt. Hier iſt alſo die Secunde nur dem Scheine nach die Diſſonanz, die Zerſtöhrung der Harmonie liegt im Baſſe, wo ſie auch wieder muß hergeſtellt werden. Die None aber iſt eine würkliche Diſſonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgelößt wird. Es geſchiehet zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einklanges oder der Terz vorkommt; alsdenn aber iſt ſie von der None daran zu unterſcheiden, daß ſie bey liegendem Baſſe frey anſchlägt, und als ein Durchgang erſcheinet, vermittelſt deſſen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behält dieſe Eigenſchaft, die ſie von der None unterſcheidet, auch ſo gar, wenn ſie würklich den Stufen nach der neunte Ton vom Baß iſt, wie hier:



*) S. Diſſonanz.

Hier

Hier iſt der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Baſſes.

Zweytens würde es unſchiklich ſeyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben, denn da bey der Auflöſung beyde über ſich treten, folglich die Septime in der Octave, ſo geht die None in die Decime, und es würde ſeltſam klingen, wenn man ſagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt, gehe in die Octave, die Secunde aber, als der höhere, in die Terz.

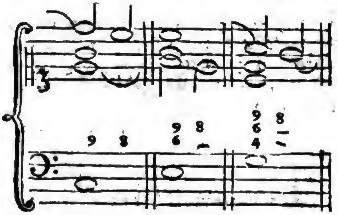
So viel von der Benennung dieſes Intervalls; von ſeiner Behandlung wird im folgenden Artikel geſprochen.

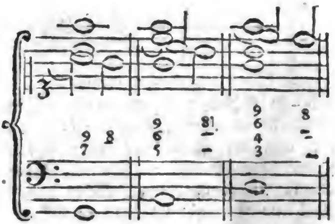
Nonenaccord.

(Muſik.)

Es herrſchet in der Benennung der Accorde noch eine beträchtliche Verwirrung, und iſt daher ſehr zu wünſchen, daß bald ein gründlicher Harmoniſte hervortrete, der nach einer leichten und gründlichen Methode die wahren Namen der Accorde beſtimme. Man ſollte z. B. nicht jedem Accord, darin die Septime vorkommt, den Septimenaccord nennen, ſondern dieſen Namen nur dem Accord geben, darin die weſentliche die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt; ſo ſollte auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach gar ſehr verſchieden ſind, mit denſelben Namen belegt werden. Natürlicher Weiſe ſollte jeder Accord von dem Intervall ſeinen Namen bekommen; welches das vornehmſte, oder Hauptintervall darin iſt. Aber dieſe Sache iſt mit mehr Schwierigkeit beladen, als daß ſie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Baßtones vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, ſo giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in ſeinen beyden Verwechslungen, als im weſentlichen Septimenaccord mit ſeinen zwey erſten Verwechslungen, folglich in ſechs Hauptfällen kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorſtellung zu ſehen iſt.

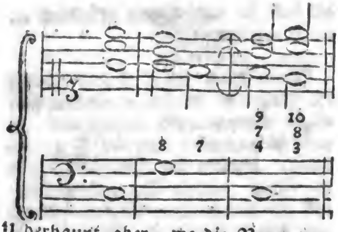




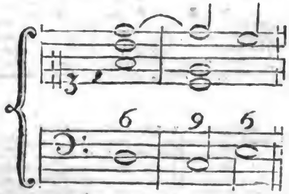
In allen dieſen Fällen aber iſt die None eine Verzögerung, oder ein Vorhalt der Octav, in welche ſie alſo natürlicher Weiſe auf demſelben Baßton herunter tritt, wie in jedem der angeführten Beyſpiele zu ſehen iſt. Bey Cadenzen aber kann ein Nonenaccord vorkommen, wo dieſe Diſſonanz als ein Vorhalt, nicht der Octave, ſondern der Decime erſcheint; weil die Septime der Octave vorgehalten wird, wie aus folgendem zu ſehen iſt:

Ueber

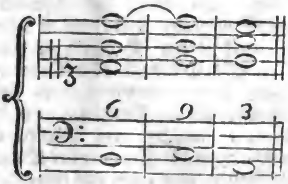
Digitized by Google



Ueberhaupt aber, wo die None vorkommt, muß ſie vorher auf einer ſchlechten Taktzeit gelegen haben. Ihre Auflöſung geſchieht natürlicher Weiſe, wie in allen angeführten Beyſpielen, auf demſelben Baßton, auf dem ſie den diſſonirenden Vorhalt ausmacht; doch geſchiehet es auch bisweilen, daß bey der Auflöſung ein andrer Baßton eintritt, wie hier:

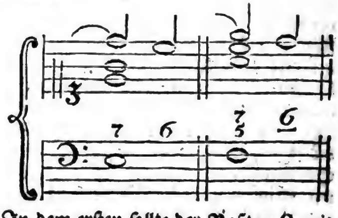


Aber in dieſem und ähnlichen Fällen geſchieht es allemal in der Abſicht, die aus der Auflöſung einer etwas ſchweren Diſſonanz entſtehende Ruhe etwas zu vermindern; daher dieſer Fall nur bey unvollkommenen Cadenzen ſtatt hat. Es geſchieht ſo gar auch, daß die Auflöſung der None bis auf den Niederſchlag des folgenden Takts verzögert wird, wie hier:



Von dergleichen Veränderungen rühret es her, daß die None, die ihrer Natur nach ein Vorhalt der Octave iſt, nicht in dieſe, ſondern in eine andere Conſonanz aufgelößt wird; weil bey dieſen Fällen anſtatt des natürlicher Weiſe eintretenden Baßtones, ein andrer genommen wird, damit das Gehör in ſeiner Erwartung getäuſcht werde. Hier löſet ſich die None in die Terz, oder Decime auf; ein andermal, wenn der Baß um drey Töne ſteiget, wird ſie zur Sexte; auch bisweilen, wenn der Baß vier Töne ſteiget, oder fünf Töne fällt, zur Quinte. Alle dieſe Fälle aber haben etwas Außerordentliches und kommen nur vor, wenn der Tonſetzer hinlängliche Gründe hat, von der gewöhnlichen, oder der natürlichſten Bahn abzugehen.

Vorzüglich iſt auch die Veränderung wol zu merken, die mit dem Nonenaccord vorgeht, wenn ſie durch eine Verwechslung des Baßtones zur Septime wird, wie in dieſen Beyſpielen:



In dem erſten ſollte der Baßton C mit der None und im andern D mit der weſentlichen Septime und None ſeyn; man hat aber von beyden die erſte Verwechslung genommen, wodurch die None zur Septime, und im andern Fall auch die weſentliche Septime zur Quinte worden. Die in dieſen Fällen vorkommende Septime iſt im Grund eine None, und muß auch ſo behandelt werden. Sie löſet ſich in der That abwärts in die Octave des wahren Grundtones, folglich in die

die Sexte des an ſeiner Stelle genommenen Baßtones auf.

Noten.
(Muſik.)

Sind willkührliche Zeichen, wodurch die ein Tonſtük ausmachende Reyhe der Töne, nach eines jeden Höhe und Tiefe ſowol, als nach ſeiner Dauer angedeutet wird. Sie ſind für den Geſang, was die Buchſtaben für die Rede. Ehe für dieſe beyden Sprachen die Zeichen erfunden worden, konnte weder der Geſang noch Rede geſchrieben werden, und man mußte ſie durch wiederholtes Hören dem Gedächtniſſe einprägen, um ſie zu wiederholen Durch Erfindung der Noten wird der Geſang mit eben der Leichtigkeit aufgeſchrieben, und andern mitgetheilet, als die Rede durch Schrift.

Nach einer ſehr gewöhnlichen Namensverwechslung verſteht man gar ofte durch das Wort Note den Ton ſelbſt, den ſie anzeiget; eine durchgehende Note, will ſagen, ein durchgehender Ton; jede Note richtig angeben, heißt, jeden Ton richtig vorbringen.

Die Griechen, und nach ihnen die Römer, bezeichneten die Töne durch Buchſtaben des Alphabets, die ſie, weil bey ihrer Muſik immer ein Text zum Grund lag, über die Sylben des Textes ſetzten. Dieſe Noten zeigten nur die Höhe der Töne; ihre Dauer wurde durch die Länge und Kürze der Sylben, über welchen ſie geſchrieben waren, beſtimmt. Wer etwas umſtändlich zu wiſſen verlanget, wie die Alten alles, was zum Geſange gehört, durch ſolche Buchſtaben angezeiget haben, der findet, wenn er nicht an die Quellen ſelbſt gehen will, eine hinlängliche Erläuterung in Rouſſeaus Wörterbuche. *) Wir wollen nur eine einzige kleine Probe hieher ſetzen.

de ♮ c de dc ♮ a ♭ cd a GFGG
Sit nomen Domini benedictum in ſæcula.

Mehrere Arten die Noten auf oder neben die Sylben zu ſchreiben, findet man beym Pater Martini. *)

Erſt in dem eilften Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung wurde der Grund zu den itzt gewöhnlichen Noten gelegt, da der Benediktinermönch Guido aus Arezzo anſtatt der Buchſtaben auf verſchiedene parallel in die Queer gezogene Linien bloße Punkte ſetzte; jeder Punkt deutete einen Ton an, und die Höhe der Linie, worauf er ſtund, zeigte die Höhe des Tones im Syſtem an. Aber noch war kein Unterſchied der Punkte, um die Dauer oder Geltung der Note anzuzeigen. Insgemein ſchreibet man einem Pariſiſchen Doktor und Chorherrn Johan von Muris die Verbeſſerung der Aretiniſchen Noten zu, wodurch ſie hernach allmählig ihre gegenwärtige Einrichtung bekommen haben. Dieſer Doktor ſetzte, um nicht ſo viel Linien über einander nöthig zu haben, als Töne im Syſtem ſind, auch zwiſchen die Linien Noten, wie noch gegenwärtig geſchieht; ferner ſetzte er anſtatt der Punkte kleine Viereke, die er verſchiedentlich anders geſtaltete, um dadurch die verſchiedene Länge und Kürze jedes Tones anzuzeigen; auch ſoll er einige Zeichen zur Andeutung der ſchnellen oder langſamen Bewegung des Geſanges erfunden haben. Man findet dieſe Noten noch in allen Kirchenbüchern, die zweyhundert Jahr und mehr alt ſind; wir halten es aber der Mühe nicht werth, die Sache umſtändlicher zu beſchreiben.

Die Verbeſſerungen, die von Zeit zu Zeit mit den Noten gemacht worden, bis ſie die itzt gebräuchliche Form

*) Diction. de Muſique Art. Note.

*) Storia della Muſica T. I. p. 178.

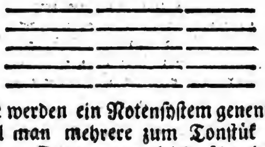
Digitized by Google

Form bekommen haben, ſind, ſo viel ich weiß, noch von Niemand, nach der Ordnung der Zeit, da jede Veränderung aufgekommen iſt, beſchrieben worden.

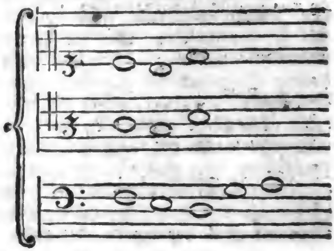
Damit diejenigen, welche der Muſik unerfahren, und doch begierig ſind, zu wiſſen, wie die unartikulirte Sprache der Leidenſchaften kann aufgeſchrieben werden, einigen Begriff von dieſer merkwürdigen Erfindung bekommen können, wollen wir ihnen folgende Aufklärung hierüber geben.

Zuerſt muß man merken, daß alle zum Geſang, oder für Inſtrumente brauchbare Töne, vom tiefſten bis zum höchſten in Anſehung der Höhe in fünf verſchiedene Claſſen, die man Hauptſtimmen nennt eingetheilt werden. Dieſe Hauptſtimmen heißen von der tiefſten bis zur höchſten, der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt, und der Diſcant. Jede dieſer Hauptſtimmen begreift zwölf, bis ſechszehn und mehr Töne, deren jeder von dem nächſten um einen halben Ton in der Höhe oder Tiefe abſteht, *) und den man durch einen größern oder kleinern Buchſtaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden die Töne des Baſſes durch die Buchſtaben C, ✱C, D, ✱D, oder C, Cis, D, Dis, u. ſ. f. die Töne des Tenors durch c, cis, d u. ſ. f. noch ohne Noten bezeichnet.

Wenn man nun eine Stimme eines Tonſtüks ſchreiben will, ſo ziehet man fünf parallel laufende gerade Linien alſo:



dieſe werden ein Notenſyſtem genennt: Will man mehrere zum Tonſtük gehörige Stimmen zugleich ſchreiben, ſo ziehet man ſo viel Notenſyſteme, als Stimmen ſind, in mäßiger Entfernung unter einander, und verbindet ſie durch einen am Anfang herunterlaufenden Strich, der im Franzöſiſchen Accolade genennt wird, um anzuzeigen, daß die Töne aller dieſer Notenſyſteme zuſammen gehören; z. B. zu drey Stimmen, die zugleich geſpielt werden, gehören drey verbundene Syſteme.



Nun muß man auch wiſſen, zu welcher Stimme jedes Syſtem gehöre. Dieſes wird durch ein beſonderes, im Anfang des Syſtems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüſſel nennt, angedeutet. Dieſe Zeichen ſind für einerley Stimme ofte verſchieden; *) hier ſind nur zum Beyſpiel drey angedeutet, davon das auf dem unterſten Syſtem den Baß, das auf dem mittlern den Alt, und das auf dem oberſten den Diſcant bezeichnet. Jeder dieſer Schlüſſel hat ſeinen Namen von einem Ton der Stimme; der Baßſchlüſſel trägt den Namen F, die beyden andern den Namen C; ein andrer wird G Schlüſſel genennt.

Dieſe Schlüſſel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher ſie ſtehen, die Noten dieſer Stimme herauf und herunter ſo müſſen verſtanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüſſels (F) ſteht, den mit dem Namen des Schlüſſels bezeichneten Ton andeutet, der darüber oder darunter befindliche Raum zeiget den

*) S. Halber Ton.

*) S. Schlüſſel.

Digitized by Google

den Ton G oder E an u. ſ. f. Alſo bezeichnen die auf dem unterſten Syſtem hier geſchriebenen Noten, ſo wie ſie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Baßſtimme; die auf dem mittlern Syſtem die Töne c, H, d der Altſtimme, und die auf dem oberſten, die Töne $\bar{\bar{c}}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{d}}$ der Diſcantſtimme, die um eine Octave höher ſind, als die vorhergehenden. Da von den verſchiedenen Tonarten, die meiſten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf dieſen fünf Linien und den vier Zwiſchenräumen viel mehr, als neun Töne müſſen können angedeutet werden, ſo können ſowol auf jede Linie, als auf jeden Zwiſchenraum drey verſchiedene Töne, die um einen halben Ton von einander abſtehen, geſchrieben werden. Dazu hat man noch die beſondern Zeichen ✕ und b, welche nach Erforderniß der Sache gleich hinter dem Schlüſſel, auf oder zwiſchen die Linien, geſetzt werden. Dieſes wird die **Vorzeichnung** genennt. Tritt aber eine Stimme über das Linienſyſtem herauf oder herunter, ſo werden für dieſe beſondere Fälle noch kleinere Linien gezogen, alſo:

Durch dieſe verſchiedene Mittel kann alſo jede Folge, der in der Muſik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden deutlich angezeiget werden. Die Geltung der Noten aber, oder die nach Maaßgebung der geſchwinden oder langſamen Bewegung des Stüks erfoderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen, oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen viertel, einen achtel, ſechszehntel, oder einen zwey und dreyßigſtel Takt, dauren ſoll, bekommt ſie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchenſachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die üblichſten herſetzen.

wird **Brevis** genannt und gilt 2 ganze Takte.

— **Semibrevis** — — 1 Takt.

oder **Minima** — — — $\frac{1}{2}$ Takt.

oder **Semiminima** — $\frac{1}{4}$ Takt.

oder **Fuſa**, eingeſtrichene $\frac{1}{8}$ Takt.

oder zweygeſtrichene $\frac{1}{16}$ Takt

oder dreygeſtrichene $\frac{1}{32}$ Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter ſich hat, zeiget eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne dieſen Punkt iſt: ſo gilt $\frac{1}{4}$ und noch $\frac{1}{8}$ Takt. Noten von viel kleinerer Geſtalt vor größere geſetzt, bedeuten Töne, die als Vorſchläge dem eigentlichen Ton vorhergehen; wie

Der Takt ſelbſt hat auch ſeine beſondere Zeichen: ſo bedeutet das Anfangs des Syſtems ſtehende Zeichen C den gemeinen geraden, oder vierviertel Takt; ₵ den Allabreve Takt. Die übrigen Taktarten werden durch Zahlen, die hinter die Vorzeichnung geſetzt werden, angezeiget; als $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, und ſo fort. Die untere Zahl zeiget die Gattung der dem Stük gewöhnlichen Noten an, ob es Halbe, Viertel, oder Achtel ſeyen, die obere aber weiſet, wie viel ſolcher Noten auf einen ganzen Takt gehen. Die langſamere, oder geſchwindere Bewegung aber wird durch ubergeſchrie-

ſchriebene Worte angezeiget. *) Endlich werden auch faſt alle Manieren, wodurch der Vortrag zierlicher oder nachdrüklicher wird; die Triller, Mordenten, Doppelſchläge, das Schleifen, oder Stoßen der Töne und dergleichen, jede durch ihr beſonderes Zeichen ausgedrükt.

Hieraus iſt klar, daß die itzt üblichen Noten überaus bequem ſind, jedes Tonſtük beynahe nach ſeiner ganzen Beſchaffenheit auszudrüken, ſo daß vielleicht auch künftig wenig daran wird verbeſſert oder vollſtändiger gemacht werden können. Rouſſeau findet zwar die ganze Methode zu notiren, zu weitläuftig, und ſchlägt eine andere in der That kürzere Art vor. Aber ſie hat bey ihrer Kürze die Unvollkemmenheit, daß ſie bey weitem nicht ſo deutlich in die Augen fällt, als die gebräuchliche, und daß ſie, beſonders wo mehrere Stimmen über einander geſchrieben werden, eine ſtärkere Anſtrengung der Augen erfoderte. Er hat ſie an dem oben angezogenen Orte ausführlich beſchrieben.

Es bleibet freylich ſowol über das genaueſte Maaß der Bewegung, als über andere zum Vortrag nothwendige Stüke, noch manches übrig, das weder durch dieſe noch andere Noten angezeiget werden kann, ſondern blos von dem Geſchmak und der Kenntniß der Sänger und Spieler abhängt. Und wenn auch jede Kleinigkeit noch ſo beſtimmt könnte in Noten angezeiget werden, ſo würde doch ohne guten Geſchmak und große Kenntniß kein Stük vollkommen vorgetragen werden.

Nothwendig.

(Schöne Künſte.)

In jedem Werke, das in beſtimmter Abſicht unternommen, und mit Ueberlegung verfertiget worden, ſind einige Theile nothwendig, weil ohne ſie der Zwek deſſelben nicht erreicht werden, und das Werk das nicht ſeyn würde, was es ſeyn ſoll; andre Theile aber ſind blos zufällig, und beſtimmen entweder die beſondere Art, wie der Zwek erreicht wird, oder ſie bewürken einige Nebeneigenſchaften deſſelben. Bey einer Uhr iſt alles, was die Richtigkeit des Ganges befördert, nothwendig; aber die beſondere Anordnung der Theile, die Form, die Größe, die Zierlichkeit der Uhr, und andere Dinge, ſind zufällig.

Die Werke des Geſchmaks ſind, in ihrem Urſprunge betrachtet, ofte mehr Aeuſſerungen der unüberlegten Empfindung, der Begeiſterung, oder der Laune, als der Ueberlegung; der Künſtler wird lebhaft von einem Gegenſtand gerühret; ſeine ganze Seele wird davon entflammet, er fühlet ſich ſo voll von Emſindungen und Betrachtungen, daß er durch Geſang, Tanz, Rede, oder durch andere Mittel die Fülle ſeiner Empfindungen an den Tag leget. Dabey ſcheinet alſo keine Wahl, kein Nachdenken über das, was nothwendig, oder zufällig iſt, ſtatt zu haben.

Aber in ſo fern die Werke des Geſchmaks nicht blos natürliche Aeußerungen, ſondern Werke der Kunſt ſind, hat allerdings Ueberlegung dabey ſtatt; und ſchon der Name der ſchönen Künſte zeiget an, daß man ihre Werke nicht blos für Würkungen des Naturells, nicht für bloße Ergießungen des empfindungsvollen Herzens halte, ob ſie es gleich in ihrem Urſprung ſind, und zum Theil auch in ihrer Verfeinerung noch ſeyn müſſen. Die Werke der bloßen Empfindung werden nicht eher für Werke der ſchönen Kunſt gehalten, als nachdem das, was die Empfindung eingiebt, durch die Ueberlegung auf einem Zwek gerichtet, und unter den Dingen, die Empfindung und Phantaſie

*) S. Bewegung.

taſte an die Hand gegeben haben, eine Wahl getroffen worden.

Darum hat auch jedes Werk der ſchönen Künſte weſentliche oder nothwendige, und auch zufällige Theile. Von jenen hängt eigentlich die Vollkommenheit ab, von dieſen die Schönheit, Annehmlichkeit, und andere mehr oder weniger wichtige Eigenſchaften deſſelben. Deswegen muß der vollkommene Künſtler ein Mann von Verſtand und Ueberlegung ſeyn, der das Nothwendige ſeines Werks durch ein richtiges Urtheil erkennet. Wo etwas von dem Nothwendigen fehlet, da iſt das Werk im Ganzen mangelhaft, wie ſchön oder angenehm es auch ſonſt im übrigen ſeyn mag: es gleichet einer Uhr, die bey aller Zierlichkeit unrichtig geht. Je mehr gute Nebendinge zuſammenkommen, um ein Werk, dem es am Weſentlichen fehlet, angenehm zu machen, je mehr iſt der Mangel des Nothwendigen zu bedauren.

Bey Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künſtler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterſcheiden. Auf jenes muß er zuerſt ſehen, und wenn er alles gethan hat, was dazu gehöret; denn kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bey Erfindung und Anordnung ſeiner Gemählde, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeiget haben.*) Wir haben ſchon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geſchmaks durch Erkenntniß der Mittel, die zum vorgeſetzten Zwek führen, bewürkt werde, und daß dieſes allemal ein Werk des Verſtandes ſey. Die reichſte und lebhafteſte Einbildungskraft allein, reicht zum vollkommenen Künſtler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verſtand erkennt. Bey dem Ueberfluß an Schönheit, die von der Phantaſie und der Empfindung abhangen, kann ein Werk, bey dem das Nothwendige nicht genugſam überlegt worden, ſehr große Fehler haben. Alsdenn gleicht es ſchönen Trümmern, wo man einzele Theile von fürtrefflicher Schönheit antrifft, von denen man aber nicht recht weiß, wozu ſie gedient haben.

*) S. Anordnung. S. 84. auch Gemähld. S. 601. f.

Man hat aber nicht nur bey der Erfindung der Theile des Werks, ſondern auch bey Darſtellung, oder dem Ausdruk, und der Bearbeitung deſſelben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Redner muß dieſes zuerſt thun, indem er die Gedanken erfindet, und ordnet, die zum Zwek führen; hernach muß er auch wieder ſo verfahren, wenn er auf den Ausdruk denkt, wobey der genaue und beſtimmte Sinn das Nothwendige, der Wolklang und andere Schönheiten das Zufällige ſind. Auch ſogar in Nebenſachen iſt immer etwas das nothwendig, und etwas das zufällig iſt; weil auch die Nebenſachen einen Zwek haben. Darum iſt kein Theil des Werks, der nicht den Einfluß der Beurtheilung nöthig hätte. Der Künſtler und der Kunſtrichter müſſen beyde, jener bey der Ausarbeitung, dieſer bey Beurtheilung des Werks über jeden einzelen Theil die Frage aufwerfen, warum, oder zu welchem Ende er da iſt, und daraus das Nothwendige deſſelben beurtheilen. Dieſes wird gar ofte verſäumt, und daher entſtehen gar viel Unſchiklichkeiten in den Werken der Kunſt, und Unrichtigkeiten in Beurtheilung derſelben. Es kann nicht zu ofte wiederholt werden, daß Künſtler und Kunſtrichter ſich dadurch am beſten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß ſie mit gleichem Fleiße ſich im ſtrengen methodiſchen Denken, und in richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung feſtſetzen.

Digitized by Google

Numerus.
(Beredſamkeit.

Weil dieſes Wort ſchon vielfältig von deutſchen Kunſtrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, ſo wollen wir es beybehalten, um einen gewiſſen Wolklang der ungebundenen Rede damit auszudrüken, den Cicero und Quintilian mit dieſem Worte benennt haben. Es iſt ſchwer, einen ganz beſtimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt verſtehet man dadurch den Wolklang einzeler Säze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar ſchreibet man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterſcheidet beyde durch die Beywörter oratorius und poeticus; aber es ſcheinet, daß unſre Kunſtrichter den poetiſchen Numerus zu dem rechnen, was ſie unter dem Worte **Wolklang** verſtehen, und hingegen den Wolklang der ungebundenen Rede durch das Wort Numerus ausdrüken. Wie dem ſey, ſo iſt das Wort hier blos in dieſer Bedeutung zu verſtehen.

Wenn man bey der Rede keinen andern Zwek hat, als verſtändlich zu ſeyn, ſo kommt der Wolklang der Säze gar nicht in Betrachtung; es iſt ſchon genug, wenn ſie fließend, wenn nichts holpriges, und die Ausſprache hinderndes, darin iſt, und wenn die Perioden nicht verworren, und nicht gar zu lang ſind. Cicero verbietet ſogar in der ganz einfachen Schreibart, die er genus ſubtile nennt, den geſuchten Wolklang. *) In der That iſt er in dem einfacheſten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müſſen, nicht nur überflüßig, ſondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrſchen muß, hinderlich ſeyn. Sobald aber die Abſicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtniß behalten, oder daß ſchon der bloße Klang derſelben ſeine Aufmerkſamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm ſeyn ſoll; da entſteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erſt in einzelen Sätzen, hernach in Perioden, zulezt in der Folge derſelben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verſchiedenen Arten des Numerus, wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter, als die Materie der Rede, der Numerus aber, als die Form derſelben anzuſehen iſt. In verbis ineſt quaſi materia quædam, in numero autem expolitio. Der einfacheſte und kunſtloſeſte Numerus wird demnach dieſer ſeyn, da die Worte, die nichts als das Nothwendige ausdrüken, in die einfacheſte, jedoch leicht fließende Form, geordnet ſind. Dieſer Saz: **Ich hab es geſagt, daß es ſo gehen würde**, iſt ein Beyſpiel des einfacheſten Numerus. Jedes Wort darin iſt nothwendig, und die Stellung der Worte iſt ſo, daß der Saz leicht, und mit einer gefälligen, der Sache angemeſſenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgeſprochen werden; wollte man ihn ſo abändern: **daß es ſo gehen würde, das hab ich ſchon vorher geſagt**; ſo würde man ihm den Numerus benehmen.

Dieſe Gattung des Numerus, die einfacheſte von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero numeroſam orationem nennt. Ein ſolcher Saz iſt in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Inſtrument, z. B. ein Meſſer, das ohne irgend einen unweſentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequemlichkeit geformt, ſehr ſauber und fleißig ausgearbei-

*) Sunt-quidam oratori numeri obſervandi, ratione aliqua; ſed in alio genere orationis; in hoc (ſubtili genere) *omnino relinquendi*. In Orat.

gearbeitet iſt. Es thut nicht nur die Dienſte, die es thun ſoll; ſondern thut ſie leicht, läßt ſich aufs bequemſte faſſen, und gefällt bey ſeiner Einfalt durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es iſt vollkommen, aber noch nicht ſchön.

Zunächſt an dieſen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenſchaften noch das Gefällige hat, das aus Gleichheit, oder aus dem Gegenſatz einzeler Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Dieſen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunſtloſen. Nam paria paribus adjuncta, et ſimiliter definita, itemque contrariis relata contraria, ſua ſponte cadunt plerumque numeroſa. Er führet davon folgendes Beyſpiel aus einer ſeiner eigenen Reden an. Eſt enim non *ſcripta* lex, ſed *nata*, quam non *didicimus*, ſed *accepimus* u. ſ. f. Insgemein trifft man ihn bey alten Sprüchwörtern an — **Wie gewonnen, ſo zerronnen**, und dergleichen. Dieſer unterſcheidet ſich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchſt einfachen Form ſchon ſymmetriſche Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolfließenden und wolklingenden Vereinigung mehrerer Sätze in eine Periode entſteht. Er iſt in Abſicht auf die Periode, die das Ganze, wozu die einzeln Sätze als Theile gehören, ausmacht, was die **Eurythmie** oder das Ebenmaaß in Abſicht auf ſichtbare Formen iſt. Cicero ſagt ausdrüklich, dieſer Numerus ſey das, was die Griechen **Rhythmus** nennen. Hieraus läßt ſich überhaupt begreifen, daß die numeroſe Periode aus mehrern kleinen Sätzen, oder Einſchnitten beſtehe, die ſowol in der Länge, als an Sylbenfüßen verſchieden, aber ſo gut mit einander verbunden ſind, daß das Gehör alle zuſammen, als ein einziges, wolklingendes, und auch an Ton dem Charakter des Inhalts wol angemeſſenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß ſo abgelößt ſeyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtünde, am Ende deſſelben befriediget ſey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber ſo, daß es nothwendig die Folge noch andrer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode würklich anhaltende Ruhe empfindet. Beſtehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, ſo müſſen dieſe wider in größere Abſchnitte verbunden ſeyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelen Gliedern, ſondern nach den wenigen größern Abſchnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der Periode müſſen durch ſchiklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältniſſen gegen einander geſtellt werden.

Durch dieſe Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form, gerad auf die Art, wie ſichtbare Gegenſtände durch das Verhältniß der kleinern und größern Theile, und durch die Gruppirung derſelben. *) Wie aber zur Schönheit der ſichtbaren Formen nicht blos **Eurythmie**, ſondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geiſt der Sache übereinſtimmenden Charakter erfodert wird; ſo muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Sätze genau übereinſtimmen. Zu dieſem Charakter tragen der mehr oder weniger volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langſame, und das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seinige bey. Bey derſelben Anzahl, Größe und demſelben Verhältniß der Glieder und Einſchnitte, kann die Periode ſanft fließen, oder ſchnell fortrauſchen; allmählig im Ton ſteigen, oder fallen; und überhaupt jeden

*) Man ſehe zu mehrerer Erläuterung die Artikel, **Einſchnitt**, **Ebenmaaß**, **Glied**, **Gruppe**.

Digitized by Google

den ſittlichen und leidenſchaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrükt werden. Iſt der Inhalt ruhig, ſo muß es auch der Fluß der Periode ſeyn; iſt jener zärtlich, oder heftig, ſo iſt es auch dieſer.

Dieſes ſind alſo die verſchiedenen Mittel, wodurch der künſtliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in beſondern Fällen von dieſen Mitteln den beſten Gebrauch machen könnte, laſſen ſich nicht geben; ſein Gefühl muß ihm das, was ſich ſchiket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keinesweges unnöthig, oder überflüßig, dieſe Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er ſie nicht im Geſichte hat, ſo fällt ihm auch ofte ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält ſich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung eines Werks der mechaniſchen Kunſt dienen. Der Arbeiter muß ſie kennen, und vor ſich ſehen, weil ihn dieſes auf ihren Gebrauch führet. Wer ein Werk der mechaniſchen Kunſt nach allen ſeinen Theilen beſchreibt, hernach aber die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennbar macht, der hat alles gethan, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie ſeiner Kunſt beſitzet, zu leiten.

Es kann gar wol geſchehen, daß dem Redner in dem Feuer der Begeiſterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommenſten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geſchehen, daß ſie unvollkommen iſt, und erſt durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieſer Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles deſſen, was zur Vollkommenheit des Numerus dienet, nothwendig. Es iſt nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß beſtimmt wiſſen, was ihr fehlet, und wie es ihr zu geben iſt. Man würde dem Redner einen ſchlechten Rath geben, wenn man ihm ſagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus acht haben ſoll; aber eben ſo ſchlecht würde es ſeyn, ihm die Aufmerkſamkeit auf dieſe Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleiß auf den Numerus wenden; weil er in der erſten Zuſammenſetzung, da der Geiſt und das Herz allein mit der Materie beſchäfftiget ſind, gewiß viel dagegen gefehlt, wenigſtens viel verſäumt worden, das mit einiger Aufmerkſamkeit kann verbeſſert, oder erſetzt werden.

Was wir von dem Numerus einzeler Perioden hier anmerken, läßt ſich auf die Folge derſelben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zuſammenhang vieler Perioden entſteht; erſt alsdenn, wenn auch dieſes Ebenmaaß in allen Haupttheilen der Rede, folglich zuletzt in dem Ganzen derſelben beobachtet worden, iſt ſie das, was Cicero numeroſam et aptam orationem nennt. Denn auch **Herodotus**, von dem alle Alten ſagen, daß er den Numerus nicht gekennt habe, hat ihn doch hier und da in einzelen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonſtüks zum beſten Beyſpiele einer Rede dienen, um ihr ſowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonſtük beſteht aus wenig Haupttheilen, oder Hauptabſchnitten, die in Anſehung der Länge ein gutes Verhältniß unter ſich haben. Jeder Haupttheil beſteht aus etlichen Abſchnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen,

eben.

ebenfalls in guten Verhältniſſen der Länge oder Größe; die Abſchnitte beſtehen aus kleinen Einſchnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Takten. Dieſes dienet zum Muſter des Ebenmaaßes. Denn herrſcht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich vom Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Haupttheil hat wieder ſeinen beſondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu ſtark abſtechen muß: in kleinern Abſchnitten geht auch dieſer, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche ſich vom Hauptton am meiſten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, ſo daß bey dieſer Mannichfaltigkeit der Töne, der Hauptton doch immer herrſchend bleibt. Die Haupttheile endigen ſich durch vollkommene Cadenzen. Die Abſchnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht ſo völlig beruhigen; die Einſchnitte mit noch unvollkommneren, oder weniger merklichen Cadenzen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffinirt, als in der Muſik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der beſten Einrichtung eines Tonſtüks, die Beobachtung deſſelben ſehr erleichtern.

Iſokrates wird für den erſten gehalten, der ſeine Reden in Abſicht auf den Numerus gut bearbeitet hat. *) Aber **Gorgias**, der älter, als jener war, beobachtet auch ſchon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunſtloſen, von dem wir oben geſprochen haben. Cicero ſcheinet dieſen Punkt der Kunſt aufs Höchſte getrieben zu haben, und in ſeinen Reden findet man die vollkommenſten Beyſpiele davon. Viel beſondere und feine Bemerkungen über dieſe Materie findet man auch in Ramlers Ueberſetzung des Batteux, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da ſich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poeſie und Beredſamkeit befindet.

*) Qui Iſocratem maxime mirantur hoc in ejus ſummis laudibus ferunt, quod verbis ſolutis numerus primus adjunxerit.

O.

Oberſaum.
(Baukunſt.)

Iſt das oberſte Ende des Säulenſtamms, welches einer auf der Säule liegenden Platte, die etwas über den Stamm herausläuft, gleichet. Damit er aber nicht für einen vom Stamm abgeſonderten Theil gehalten werde, ſchließt er ſich vermitteiſt des Ablaufs an ihn an, wie aus der im Artikel Ablauf ſtehenden Figur zu ſehen iſt. Die Höhe des Oberſaumes wird in allen Ordnungen von zwey Minuten, und ſeine Ausladung 27 bis 27 ½ Minuten genommen.

Obligat.
(Muſik.)

Vom italiäniſchen Obligato. Man nennt in gewiſſen mehrſtimmigen Tonſtüken die Stimmen obligat, welche mit der Hauptſtimme ſo verbunden ſind, daß ſie einen Theil des Geſanges, oder der Melodie führen, und nicht blos, wie die zur Ausfüllung dienenden Mittelſtimmen, die nothwendigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne ſpielen. Die Mittelſtimmen, welche blos der Harmonie halber da ſind, können weggelaſſen werden, ohne daß das Stük dadurch verſtümmelt oder verdorben werde; ſie können einigermaaßen durch den Generalbaß erſetzt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegließe, würde man das Stük eben ſo verſtümmeln, als wenn man hier und da einige Takte aus der Hauptſtimme übergienge.

Ochſenaugen.
(Baukunſt.)

Ovale Oeffnungen, oder kleine Fenſter, die bisweilen in großen Gebäuden in den Fries, oder auch über große Hauptfenſter, zu Erleuchtung der Zwiſchengeſchoſſe, oder ſogenannten Enterſols angebracht werden. Wo dergleichen Zwiſchengeſchoſſe nicht ſind, fallen auch die Ochſenaugen, die ſonſt zu keiner der fünf Ordnungen gehören, weg. In Palläſten, wo die Enterſols am nöthigſten ſind, iſt man ofte genöthiget, die Ochſenaugen über die Fenſter eines Hauptgeſchoſſes anzubringen. Damit ſie aber da keinen Uebelſtand machen, werden ſie mit den Verzierungen der Fenſter auf eine geſchikte Weiſe verbunden. Am Fries ſtehen ſie ganz natürlich, weil ſie da die Stellen der Metopen, die ihrem Urſprunge nach offen ſeyn ſollten, vertreten. *)

Octave.
(Muſik.)

Ein Hauptintervall, welches die vollkommenſte Harmonie mit dem Grundtone hat. Nämlich der Ton, den eine Sayte oder Pfeiſe angiebt, wenn man ſie um die Hälfte kürzer gemacht hat, wird die Octave deſſen, den die ganze Sayte oder Pfeife angiebt, genennet.**) Die Sayte, welche die Octave einer andern angiebt, macht zwey Schwingungen, in der Zeit, da die Sayte des Grundtones eine macht. Man kann alſo ſagen, die Octave ſey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß ſie in dem diatoniſchen Syſtem die achte Sayte vom Grundton iſt. Alſo kommt auf der achten diatoniſchen Sayte, der Ton der

*) S. Metopen.

**) S. Klang.

Digitized by Google

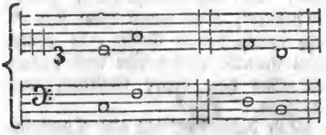
der erſten, oder unterſten, noch einmal ſo hoch wieder. Eben ſo wiederholt die neunte Sayte den zweyten Ton, oder die Secunde, die Zehnte, den dritten Ton, oder die Terz u. ſ f. Deswegen kann man ſagen, daß alle Töne des Syſtems in dem Bezirk der Octave enthalten ſeyen; weil hernach dieſelben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. ſ. f. erhöhet, wieder kommen. Alſo hat unſer diatoniſches Syſtem nicht mehr, als ſieben verſchiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöhet wiederkommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapaſon (δια πασων), das iſt das Intervall, das alle Sayten des Syſtems in ſich begreift. Und daraus läßt ſich auch verſtehen, was der Ausdruk ſagen will, **der Umfang aller vernehmlichen Töne ſey von acht Octaven.** *)

Das Wort Octave hat alſo einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Syſtems, in ſo fern alle Töne darin enthalten ſind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Dieſen Sinn hat es in der ſo eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier ſagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven: denn bedeutet das Wort auch das Intervall, deſſen Beſchaffenheit vorher beſchrieben worden. Bey dieſer Bedeutung iſt zu merken, daß nicht nur die achte diatoniſche Sayte eines Tones, die ſeine eigentliche Octave iſt, ſondern auch die fünfzehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, ſechszehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieſelben vollkommene Weiſe mit dem Grundton harmoniren.

*) S. Umfang.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenſte Harmonie; aber eben darum hat ſie auch den wenigſten harmoniſchen Reiz. Der Grundton blos mit ſeiner Octav angeſchlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer aber iſt es, wenn er von ſeiner Quinte oder von ſeiner Terz begleitet wird; weil man in dieſen beyden Fällen die beyden Töne beſſer unterſcheidet, und dennoch eine gute Uebereinſtimmung derſelben empfindet. Deswegen ſagen die Tonſetzer, die Octave klinge leer, und verbieten ſie, wo nur eine Hauptſtimme iſt, anders zu ſetzen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird ſie auch in dem begleitenden Generalbaß ofte weggelaſſen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt; weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher kommt es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf- oder abſteigend, z. E. alſo:



gegen andere conſonirende Intervalle ſehr matt klingen, und in dem Satz ſcharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reyhe ſolcher Octaven bey außerordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruk etwas fürchterliches erfodert, ſehr gute Würkung, wie man in dem Grauniſchen fürtrefflichen Chor Mora etc. aus der Oper Iphigenie, ſehen kann. Das reine Verhältniß der Octave gegen den Grundton iſt $\frac{1}{2}$, oder $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u. ſ. f. und an dieſem Verhältniß darf nichts fehlen, ſonſt wird ſie unerträglich. Daher hat die Octave von allen

len Intervallen dieſes eigen, daß ſie nicht anders, als rein erſcheinen darf.

Ode.

(Dichtkunſt.)

Das kleine lyriſche Gedicht, dem die Alten dieſen Namen gegeben haben, erſcheinet in ſo mancherley Geſtalt, und nimmt ſo vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich ſcheinet, einen Begriff feſtzuſetzen, der jeder Ode zukomme, und ſie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Roſenſtrauch ſind kaum ſo viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieſes Gedichtes von der hohen pindariſchen Ode bis auf die ſcherzhafte, niedliche Ode des Anakreons. Es ſcheinet, daß die Griechen den Charakter dieſer Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen beſtimmt haben. Die neuern Kunſtrichter geben Erklärungen davon, und beſtimmen ihren innern Charakter; aber wenn man ſich genau daran halten wollte, ſo müßte man manche pindariſche und horaziſche Ode von dieſer Gattung ausſchließen.

Nun darin kommen alle Kunſtrichter mit einander überein, daß die Oden die höchſte Dichtungsart ausmachen; daß ſie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht ſind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menſchen unterſcheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet ſich bey dem Odendichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieſes iſt nicht ſo zu verſtehen, als ob zu jeder Ode mehr poetiſches Genie erfodert werde, als zu jedem andern Gedicht; daß Anakreon ein größerer Dichter ſey, als Homer; ſondern ſo, daß die Art, wie der Odendichter in jedem beſondern Falle ſeine Gedanken und ſeine Empfindung äußert, mehr Poetiſches an ſich habe, als wenn derſelbe Gedanken, dieſelbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epiſchen, oder eines andern Dichters, wäre an den Tag gelegt worden. Was er ſagt, das ſagt er in einem poetiſchern Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein andrer Dichter. Mit einem Wort, er entfernet ſich in allen Stüken weiter von der gemeinen Art zu ſprechen, als jeder andere Dichter. Dieſes iſt ſein wahrer Charakter.

Deswegen aber iſt nicht jede Ode erhaben, oder hinreißend; aber jede iſt in ihrer Art, nach Maaßgebung deſſen, was ſie ausdrükt, höchſt poetiſch; ihr Ausdruk, oder ihre Wendung, hat allemal, wenn auch der Inhalt noch ſo klein, noch ſo gering iſt, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überraſcht, mehr oder weniger in Verwunderung ſetzet, oder doch ſehr einnimmt. Um dieſes zu fühlen, leſe man die zwanzigſte Ode des erſten Buchs vom Horaz. Mecänas bat ſich ſelbſt bey dem Dichter zu Gaſte; in der gemeinen Sprache würde dieſer ihm geantwortet haben: **Du kannſt kommen, wenn du mit ſchlechterm Wein, als deſſen du gewohnt biſt, vorlieb nehmen willſt.** Ein Dichter, der ſich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieſes etwas feiner und witziger ſagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen ſapphiſchen Ton verträgt: und indem er ihn in einer hohen poetiſchen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es iſt alſo nicht die Größe des Gegenſtandes, der beſungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffs, darin man den Charakter dieſes Gedichts zu ſuchen hat; es erhält ihn allein von

dem beſondern und höchſtlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einem Lichte ſieht, darin ſie die Phantaſie und die Empfindung reizet. So leicht es iſt, das Charakteriſtiſche dieser Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, ſo ſchwer iſt es, daſſelbe durch umſtändliche Beſchreibung zu entwikeln.

Da ſie die Frucht des höchſten Feuers der Begeiſterung, oder wenigſtens des lebhafteſten Anfalls der poetiſchen Laune iſt; ſo kann ſie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieſer Gemüthszuſtand kann ſeiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem ſolchen Zuſtande alles überſieht, was nicht ſehr lebhaft rühret, ſo ſind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruk entweder erhaben, hyperboliſch, ſtark, und von lebhaftem Schwung, oder von beſonderer Annehmlichkeit; alles Bedächtliche und Geſuchte fällt da nothwendig weg. Darum iſt auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchſt natürlich für dieſen auſſerordentlichen Zuſtand des Gemüthes, darin man nichts ſucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorſtellungen von ſelbſt, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entſtanden iſt, nicht durch methodiſches Nachdenken, ſondern der Lebhaſtigkeit der Phantaſie und des Witzes gemäß. Es iſt darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, den ein zergliedernder, oder zuſammenſezzender Verſtand entwikelt, aber eine den Geſetzen der Einbildungskraft, und der Empfindung gemäße, nach welcher der poetiſche Taumel des Dichters, insgemein ſich auf eine unerwartete Weiſe endiget, und in dem Zuhörer Ueberraſchung, oder ſanftes Vergnügen zurükläßt. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und ſehr merkwürdige Schilderung des innern Zuſtandes, worin ein Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine beſondere Veranlaſſung auf eine kurze Zeit iſt geſetzt worden. Man wird von dieſem ſonderbaren Gedicht einen ziemlich beſtimmten Begriff haben, wenn man ſich daſſelbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigſten, ſchönſten, oder lieblichſten Farben der Dichtkunſt ausgeſchmükte Ausrufung vorſtellt.

Wir müſſen aber nicht vergeſſen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein ſo außerordentlicher Zuſtand, wie der iſt, da man vor Fülle der Empfindung ſingt und ſpringet, (dies iſt würklich der natürliche Zuſtand, der die Ode hervorgebracht hat) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verurſachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Wolklang und Rhythmus, als bewährte Mittel, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken, zu Hülfe. *) Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiſet, wie viel Kraft das Melodiſche des Sylbenmaaßes habe, um den Dichter in ſeiner Laune zu unterhalten. **) In der Gemüthslage, worin der Odendichter ſich befindet, ſpricht man gerne in kurzen, ſehr klangreichen Sätzen, die bald länger, bald kürzer ſind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

Daher iſt zu vermuthen, daß jede würkliche Ode, ſie ſey hebräiſchen, griechiſchen, oder celtiſchen Urſprunges, in dem Klange mehr Muſik verrathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieſes liegt in der Natur. Als man nachher, die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunſt

*) S. Melodie; Takt; Rhythmus.

**) S. die Vorrede zu der erſten Sammlung der Gedichte der Frau Karſchin.

Kunſt machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechiſchen Dichter fand mancherley Gattungen deſſelben *) Die Anordnung der Verſe in Strophen, die nach einen Muſter wiederholt werden, ſcheinet blos zufällig zu ſeyn, ob ſie gleich itzt bey nahe zum Geſetz geworden.

Dieſes ſcheinet alſo der allgemeine Charakter aller Oden zu ſeyn.

In beſondern Zügen aber herrſcht eine unendliche Mannichfaltigkeit. In dem Ton iſt ſie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder ſie iſt blos ernſthaft und pathetiſch, oder gar wol nur klein, launiſch, oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und ſtürmenden Pauke, bis auf den ſanften Ton der Flöte ſind, ſo vielfältig kann der Ton ſeyn, in welchem der Odendichter ſingt: und in dem Ton iſt die Ode bald durchaus gleich, bald ſteigend, bald fallend. Eben ſo mannichfaltig iſt ſie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt ſie uns den Dichter in lebhafter Empfindung ſehen, deren Veranlaſſung wir nicht wiſſen, bis er ganz zuletzt den Gegenſtand kurz anzeiget, der ihn in dieſen außerordentlichen Zuſtand geſetzt hat. So iſt Klopſtoks Ode an Bodmer. Der Dichter fängt ungemein feyerlich und pathetiſch an:

Der die Schikungen lenkt, heißet den frömmſten Wunſch.
Mancher Seligkeit goldenes Bild
Oft verwehen, und ruft da Labyrinth hervor,
Wo ein Sterblicher gehen will.

In dieſem Ton und in dieſer Materie über die verborgenen Wege der Vorſicht fährt der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu laſſen, wodurch dieſe feyerlich ernſthafte Betrachtung veranlaſſet worden.

*) S. Sylbenmaaß; Versart.

Ganz am Ende entdeken wir ſie, da der Dichter ſie kurz anzeiget, und nun ſchweiget. Er kommt zuletzt auf dieſe Betrachtung:

Oft erfüllet er (Gott der das Schikſal geordnet) auch, was das erzitternde
Volle Herz kaum zu wünſchen wagt.
Wie von Träumen erwacht, ſehen wir denn unſer Glük,
Sehns mit Augen und glaubens kaum.

Und nun zeiget er uns erſt die Veranlaſſung aller dieſer Betrachtungen, indem er ſchließt:

Dieſes Glüke ward mir, als ich zum erſtenmal
Bodmers Armen entgegen kam.

Anderemale läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenſtand, der ihn belebt, ſehen, verweilet ſich kurz dabey, verliert ihn denn aus dem Geſicht, und hält ſich bis ans Ende mit Aeuſſerung der Empfindungen auf, die er in ihm veranlaſſet hat. Ein Beyſpiel hievon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil. Der Dichter zeiget uns gleich ſeinen Gegenſtand, indem er mit dem Wunſch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte ſeiner Seele anvertraut iſt, glüklich fahren möge. Denn verläßt er dieſen Gegenſtand: die Sorge für ſeinen Freund führet ihn auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menſchen, die es zuerſt gewagt haben, die See zu befahren; dann kommt er in dieſer Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit der Menſchen, die alles wagt, was ſie nicht wagen ſollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken ſchließt:

Cœlum ipſum petimus ſtultitia; neque
Per noſtrum patimur ſcelus
Dacunda Iovem ponere fulmina.

Hier iſt alſo der Plan der angeführten Klopſtokiſchen Ode gerade umgekehrt. Beyde zeigen uns den Gegenſtand, der den Dichter ins Feuer geſetzt, nur einen Augenblik, und halten

halten ſich durch die ganze Ode bey der Würkung deſſelben auf ihr Gemüthe auf.

Andremale füllt der Gegenſtand allein den ganzen Geſang aus. So iſt die zehnte Ode des Horaz im erſten Buche, ein Lobgeſang auf den Mercurius, ohne die geringſte Ausſchweifung auf Nebenſachen; der Dichter wendet ſein Auge mit keinen einzigen Blik von ſeinem Gegenſtand ab. Klopſtoks Ode, **die beyden Muſen**, iſt eine höchſt poetiſche Beſchreibung des Gegenſtandes, ohne die geringſte Ausſchweifung auf Nebenſachen; und die meiſten Oden des Anakreons ſind liebliche Schilderungen eines Gegenſtandes, den der Dichter nicht einen Augenblik verläßt.

In andern Oden wechſeln Urſach und Würkungen wechſelweis ab. Der Dichter macht zwar öftere, aber kurze Ausſchweifungen von ſeinem Gegenſtand, kommt aber bald wieder auf ihn zurük. Oft aber ſehen wir ihn in einem hohen poetiſchen Taumel, deſſen Veranlaſſung wir kaum errathen, und unter deſſen mannichfaltigen Wendungen wir kaum einen Zuſammenhang erbliken. Ein Beyſpiel hiervon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch. Der Dichter fängt an die Calliope, die vornehmſte der Muſen, vom Himmel herunter zu rufen, und bittet ſie irgend ein langes Lied, in welchem Ton es ihr gefallen möchte, zu ſingen: er läßt uns nicht merken, warum er dieſen Wunſch äußert. Gleich dünkt ihn, er höre den Geſang der Muſe, die gekommen ſey und nun in heiligen Haynen herumirre. Aber itzt erzählt er uns, wie er in ſeiner Kindheit, als er in einer Wildniß herumſchweifend eingeſchlafen, von wilden Tauben mit Laub bedekt worden, um vor Schlangen und wilden Thieren ſicher zu liegen. Doch ſcheinet er uns merken zu laſſen, daß er dieſe Wohlthat den Muſen, ſeinen Schutzgöttinnen, zu danken habe. Denn fährt er voll Empfindung fort, die Muſen für ſeine Beſchützerinnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern ſeiner Landgüter ſicher herumirret. Ihnen verdankt ers, daß er weder in der Niederlage bey Philippi umgekommen, noch von dem umgeſtürzten Baum erſchlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entfernteſten fruchtbareſten Länder reiſen, und ſich unter die wildeſten Völker wagen. Nun kommt er plötzlich auf den Cäſar und ſagt, daß er nach unzähligen vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er itzt die Ruhe ſucht, ſie im geheimen Umgange mit den Muſen finde, rühmet ſie, daß ſie Luſt daran haben, ihm gelinde Rathſchläge einzuflößen. Denn kommt er auf den Krieg der Titanen, bey dem er ſich lang aufhält, und ſcheinet uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterſtützt, einen leichten Sieg über ſie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn geſtanden. Dieſes leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Macht, ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmäßige Stärke durch kluges Ueberlegen, den Seegen der Götter gewinne, und von großer Würkung ſey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß ſie alle Macht, die auf Unrecht abzielt, verabſcheuen, und erwähnet zur Beſtätigung dieſer Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Gyges, oder Briaräus, den verwegenen Orion, den Typhöeus, den Titius und den Pirithous betroffen. — Und damit iſt die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenſtand, oder was fur ein Gedanken den Dichter ſo lebhaft gerührt hat, daß er in einem ſo feurigen Ton, erſt die Calliope vom Himmel ruft, denn ſo ſehr gegen einander abſtechende Vorſtellungen in dieſem Geſang vereiniget. Von den

Ausſe-

Digitized by Google

Auslegern des Horaz, ſagt einer dieſes, ein andrer etwas anderes, und einige getrauen ſich gar nicht das Räthſel aufzulöſen; ſo ſehr verſtekt iſt ofte der Plan des Odendichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan ſehr verſtekten Ode verbreiten kann, ſo will ich meine Gedanken über die Veranlaſſung und dem Plan dieſer Ode, hieher zu ſetzen wagen, den Baxter, wie höhniſch auch unſer ſonſt fürtrefliche Geßner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigſtens zur Hälfte errathen hat.

Cäſar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit, und zulezt auch ſeine Mittyrannen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz mochte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mecänas, über die Lage der Sachen ſich unterredet haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgeſtoßen ſeyn, daß dieſe, auf ſo große Macht gegründete Herrſchaft, vielleicht doch nicht ſicher genug ſey. Dieſe Vorſtellung rührte den Dichter auf das lebhafteſte, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieſer Herrſchaft eine völlige Sicherheit zu verſchaffen wäre. Cäſar müßte die Künſte der Muſen in Flor bringen, dabey ſich durch, aus einer gelinden Regierung befleiſſen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiſer Ueberlegung veranſtalten. Es ſey nun, daß der Dichter ſeine Gedanken hierüber blos ſeinem Freund zu eröffnen, oder gar den Cäſar ſelbſt errathen zu laſſen, ſich vorgeſetzt habe, ſo war allemal die Sache höchſt bedenklich, und konnte weder allzudeutlich, noch geradezu geſagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geſchrieben worden, zu errathen, was er damit habe ſagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Calliope iſt ſchon zweydeutig: man konnte ſie auslegen, daß der Dichter die Göttin um ihren Beyſtand für dieſen Geſang anrufte; aber er meynte es ſo, ſie ſoll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Geſänge dem Cäſar beyzuſtehen, und durch Ermunterung vieler Dichter, ſeinen Zeiten Glanz und mannichfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er ſieht auch den Anfang dieſer guten Zeit: aber er will nicht zu offenbar ſprechen, er kommt plötzlich auf ſich ſelbſt zurüke, ohne den Hauptgedanken fahren zu laſſen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Muſen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden ſollte, beſchützt haben, und noch beſchützen. Dieſes iſt eine Art Allegorie, wodurch er zu verſtehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, ſondern, wie ein unſchuldiger Dichter, blos ſich zu ergötzen ſucht, ſonſt keine Anſprüche macht, und jedem ſeine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieſes drükt er ſehr poetiſch aus, daß die Muſen ihm ſichern Schutz angedeyen laſſen. Damit beſtätiget er zwey Sätze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung ſicher ſey, und den, daß der Regent wenigſtens den Schein annehmen ſoll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich ſo ſcheinet, auf den Cäſar, der auch in dieſem Fall ſey, weil er ſich auch mit den Muſen beſchäfftiget, die ihm deswegen Mäßigung und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es würklich leicht ſey, mit Ueberlegung und Weisheit, ſelbſt gegen die Auflehnung einer noch größern Macht ſich in Sicherheit zu ſetzen, und allenfalls die Aufrührer, die insgemein ſich ihrer

Macht auf eine unbeſonnene Weiſe bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben ſo verdekt und allegoriſch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung, die Götter für die neue Regierung zu intereſſiren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabſcheuen und beſtraffen.

Dieſes iſt überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nimmt, um von ſehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutſamkeit zu ſprechen, und darin gleichet er dem Solon, der ſich närriſch anſtellte, um dem atheniensiſchen Volk einen dem Staate nützlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr, geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verſchiedenen Arten der Ode in Abſicht auf den Ton und den Plan oder Schwung derſelben betrachtet. Eben ſo ungleich iſt ſie ſich ſelbſt auch in Anſehung des Inhalts, oder der Materie, die ſie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine, oder erhabene Gedanken, jeder Gegenſtand, von welcher Art er ſey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey blos darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopſtok ſo feyerlich denkt, von Empfindung ſo ganz durchdrungen wird, oder eine ſo hoch fliegende Phantaſie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein andrer kaum zu einiger Aufmerkſamkeit gereizt wird. Wer, als ein Mann von ſo einzigem Genie, würde einen Stoff, wie in der Ode, **Sponda**, ich will nicht ſagen in ſo hohem feyerlichen, ſondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Flöte anſtändigen Tone, haben beſingen können? Der wahre Odendichter ſieht einen Gegenſtand, der mancherley liebliche Phantaſien, oder auch wichtige Vorſtellungen, oder ſtarke Empfindungen in ihm erwekt: tauſend andre Menſchen ſehen denſelben Gegenſtand, mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf iſt mit einer Menge merkwürdiger Vorſtellungen angefüllt, die wie das Pulver ſehr leichte Feuer fangen, und auch andere daneben liegende ſchnell entzünden.

Der gewöhnlichſte Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht auſſerordentlichem Genie zum Singen erwekt, iſt von leidenſchaftlicher Art, und unter dieſen ſind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeineſten. Die beyden erſtern ſind allem Anſehen nach die älteſten Veranlaſſungen der Ode, ſo wie ſie es vermuthlich auch von Geſang und Tanz ſind, die allem Anſehen nach urſprünglich mit der Ode verbunden geweſen. Der noch halb wilde ſo wie der noch unmündige Menſch äuſſert dieſe Leidenſchaften durch Hüpfen, Frohloken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menſchen in Heulen und Wehklagen ausbricht, ſcheinet hienächſt auch Oden veranlaſſet zu haben; durch Nachahmung ſolcher von der Natur ſelbſt eingegebenen Oden, iſt der Stoff derſelben mannichfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Abſicht auf ihre Materie in dreyerley Arten eintheilen. Einige ſind **betrachtend**, und enthalten eine affektvolle Beſchreibung oder Erzählung der Eigenſchaften des Gegenſtandes der Ode; andre ſind **phantaſiereich**, und legen uns lebhafte Schilderungen von einer feuerigen Phantaſie entworfen vor Augen; endlich iſt eine dritte Art **empfindungsvoll**. Am öfterſten aber iſt dieſer dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermiſcht. Zu der erſten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgeſänge, wovon wir die älteſten Muſter in den Büchern des Moſes und in den hebräiſchen Pſalmen antreffen. Auch Pindars

Oden gehören zu dieſer Art, wiewol ſie in einem ganz andern Geiſt gedichtet ſind: insgemein aber ſind ſie nichts anders, als höchſt poetiſche Betrachtungen zum Lob gewiſſer Perſonen, oder gewiſſer Sachen. In dieſen Oden zeigen die Dichter ſich als Männer, die urtheilen, die ihre Beobachtungen und Meynungen über wichtige Gegenſtände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrſchende Affekt iſt Bewunderung, und ofte ſind ſie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantaſiereiche Beſchreibungen, oder Schilderungen gewiſſer Gegenſtände aus der ſichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blanduſiſche Quelle, Anakreons Ode auf die Cicada und viel andere dieſes Dichters. Man ſieht, wie dergleichen Geſänge entſtehen. Der Poet wird von der Schönheit eines ſichtbaren Gegenſtandes mächtig gerühret, ſeine Phantaſie geräth in Feuer, und er beſtrebt ſich, das, was dieſe ihm vormahlt, durch ſeinen Geſang zu ſchildern. Bisweilen iſt es ihm dabey blos um dieſe Schilderung zu thun, wodurch er ſich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenſtand in ihm verurſachet hat, nähret: andremal aber veranlaſſet das Gemähld bey ihm einen Wunſch, oder führet ihn auf eine Lehre, und dieſe ſetzet er, als die Moral ſeines Gemähldes hinzu. *) Von dieſer Art iſt die Ode des Horaz an den Sextius, **) und viel andre dieſes Dichters. Sie ſcheinet überhaupt die größte Mannichfaltigkeit des Inhalts für ſich zu haben. Denn die natürlichen Gegenſtände, wodurch die Sinnen ſehr lebhaft gereizt werden, ſind unerſchöpflich, und jede kann auf mancherley Art ein Bild einer ſittlichen Wahrheit werden. Dieſe Oden ſind auch vorzüglich eines überraſchenden Schwunges fähig, durch den der Dichter ſeine Schilderung auf eine ſehr angenehme, meiſt unerwartete Weiſe auf einen ſittlichen Gegenſtand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beyſpiel anführen können. Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruk mitzutheilen, den dieſer Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir ſehr angenehm überraſcht, wenn wir ſehen, daß alles dieſes blos auf das Lob ſeines Weines abzielt; denn der Dichter ſetzet am Ende ſeiner Schilderung hinzu:

Jedoch mein lieber Bach
Mit meinem Wein ſollſt du dich nicht
vermiſchen.

Die dritte Art des Stoffs iſt der **Empfindungsvolle.** Der Odendichter kann von jeder Leidenſchaft bis zu dem Grad der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn beſinget er entweder den Gegenſtand der Empfindung und zeiget uns an ihm das, was ſeine Liebe, ſein Verlangen, ſeine Freude oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite ſeinen Unwillen, Haß, Zorn und ſeine Verabſcheuung verurſachet; die Farben zu ſeinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, ſie ſind ſanft und lieblich, oder feuerig, finſter und fürchterlich, nachdem die Leidenſchaft ſelbſt das Gepräg eines dieſer Charaktern trägt: oder er ſchildert den Zuſtand ſeines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenſchaft, die ihn beherrſcht, wobey er ſich begnüget den Gegenſtand derſelben blos anzuzeigen, oder auch nur errathen zu laſſen. Gar ofte miſchet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung, oder Beſtrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apoſtrophen, in ſein Lied. Seine Lehren und Sprüche ſind allemal von der Leidenſchaft einge-

*) S. Moral.

**) L. I. Od. 4.

eingegeben, und tragen ihr Gepräg. Darum ſind ſie zwar allemal nachdrüklich, dem in Affekt geſetzten Gemüthe ſehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend ſtark und wahr, andremal aber hyperboliſch, wie denn die Leidenſchaft insgemein alles vergröſſert oder verkleinert, auch ofte nur halb, oder einſeitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung geſetzte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenſchaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite ſieht, wenn er ein Mann iſt, der tief und gründlich zu denken gewohnt iſt; da giebt die Empfindung ſeinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt ſie zu wahren Machtſprüchen, gegen die Niemand ſich aufzulehnen getraut.

Am gewöhnlichſten ſind die Oden, darin dieſer dreyfache Stoff abwechſelt; da der Dichter von einem Gegenſtand lebhaft gerühret, jede der verſchiedenen Seelenkräfte an demſelben übet; da Verſtand, Phantaſie und Empfindung bald abwechſeln, bald in einander fließen. In dieſen herrſcht eine höchſt angenehme Mannichfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindungen, aber alle von einem einzigen Gegenſtand erwekt, der uns da in einem mannichfaltigen Licht auf eine höchſt intereſſante Weiſe vorgeſtellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beyſpiele zeigen, wie ein Gedanken, eine Vorſtellung, die Aeußerung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen dieſe Beyſpiele aus dem Horaz, als dem bekannteſten Odendichter, wählen.

Die eilfte Ode des erſten Buches iſt nichts anderes, als dieſer Satz: es iſt klüger das Gegenwärtige zu genießen, als ſich ängſtlich um das Künftige zu bekümmern. Er iſt auf die kürzeſte und einfacheſte Weiſe in eine Ode verwandelt. Dieſe Verwandlung wird dadurch bewürkt, daß der Dichter mit Affekt die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den beſondern Fall dieſer Perſon mit Wärme und lebhaftem Intreſſe anwendet, daneben alles mit ſtarken poetiſchen Farben mahlet.

Die zehnte Ode des zweyten Buchs iſt die ganz gemeine Lehre, „daß ein weiſer Mann ſich weder durch das anſcheinende Glük zu großen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jeden kleinen Anfall des widrigen Glüks kleinmüthig machen läßt.“ höchſt poetiſch vorgetragen und ausgebildet. Der Dichter redet einen Freund an, dem er dieſe Lehre in einem warmen dringenden Ton einſchärft. Erſt wird ſie in einer kurzen ſehr mahleriſchen Allegorie vorgetragen.

Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urguendo; neque dum procellas
Cautus horreſcis, nimium premendo
Littus iniquum.

Denn folget eine affektvolle Anpreiſung eines durch Mäßigung glüklichen Lebens, ſehr kurz und lebhaft durch ein paar mahleriſche Meiſterzüge ausgedrükt.

Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obſoleti
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius aula.

Schon dieſe beyde Strophen ſtellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter ſehr am Herzen, ſeinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affektreichen Ton fort zuerſt die heftige Unruhe, die die Hoheit begleitet, und die große Gefahr, die ihr drohet, durch zwey höchſt treffende allegoriſche Bilder zu ſchildern:

Sæpius ventis agitatur ingens
Pinus; et celſæ graviore caſu
Decidunt turres; feriuntque ſummos
Fulgura montes.

hernach ſeinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiſer Mann bey widrigem und günſtigem Glüke deſſen Veränderlichkeit bedenkt, deſſen ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus zieht er den Schluß, daß ein gegenwärtiges wiedriges Glük eine beſſere Zukunft hoffen laſſe.

— Non ſi male nunc et olim
Sic erit.

Zulezt ſtellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernſthaften Geſchäfften den Bogen ſpannt, ſondern auch bisweilen durch den Klang der Cither, ſich zu angenehmem Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiſer Mann ſich nicht ohne Unterlaß mit ſchweren Geſchäfften abgiebt; und ſchließt endlich mit der Vermahnung, im widrigen Glüke ſich herzhaft, und im günſtigen vorſichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer ſehr kurzen und fürtrefflichen Allegorie geſchieht.

Rebus anguſtis animoſus atque
Fortis appare; ſapienter idem
Contrahes vento nimium ſecundo
Turgida vela.

Hier ſiehet man ſehr deutlich, wie eine gemeine Vorſtellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des erſten Buches ſehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeſtändigkeit in der Liebe giebt, zu einer ſehr ſchönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grunde nichts ſagen, als dieſes einzige: **du biſt eine Unbeſtändige, die mich nicht mehr anloken wird.** Die Wendung, die er dieſem Gedanken giebt, und der höchſt lebhafte Ausdruk, macht ihn zur Ode. „Wen magſt du nun gefeſſelt halten, o! Pyrrha? — Ach der Unglükliche weiß nicht wie bald du ihm untreu werden wirſt! Ich bin aus deinen Feſſeln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine naſſen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus geweyht!“

Man ſiehet aus dieſen Beyſpielen, wie ganz gemeine Gedanken durch den ſtarken Affekt, in dem ſie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhafte Bilder zur Ode werden. Würde jemand ſagen: **ſeitdem Sybaris die Lydia liebt, haſſet er die freye Luft und die Leibesübungen ꝛc. ſo lag ehedem der Sohn der Thetis verſtekt;** ſo weiß man nicht, ob er ein ſatyriſches Epigramma machen, oder blos die ſeltſame Würkung der Liebe an dieſem Beyſpiel, in philoſophiſchem Ernſte zeigen will. Wenn aber dieſer Zuſtand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenſchaftliche Empfindung ſetzet; wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum ſtürzeſt du durch deine Liebe den Sybaris ins Elend? Warum haßt er die freye Luft? u. ſ. w.“ ſo fühlt jeder ſogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenſtandes, wenn ſich wahre Leidenſchaft und ſtarke dichteriſche Laune darin miſcht, zur Ode werden. Nichts anders iſt die Ode an die Tyndaris, als eine bloße mit viel Affekt gezeichnete Schilderung der Annehmlichkeit eines der Horaziſchen Landſitze, die er mit der Geliebten zu theilen wünſchet. So entſtehen auch aus poetiſchen und bilderreichen Schilderungen des innern Zuſtandes, darin ein Menſch durch irgend eine Leidenſchaft geſetzt worden, die angenehmſten, die feurigſten, die zärtlichſten, die erhabenſten Oden.

Dieſes

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, um von der Natur und den verſchiedenen Charaktern der Ode ſich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergeſſen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunſt, Zwang, oder aus bloßer Luſt nachzuahmen, ihr Genie in dem Ton der Ode ſtimmen, und das, was ſie mit ſo viel Affekt oder Laune ausdrüken, nicht würklich fühlen. Aber der Dichter muß ſehr ſchlau ſeyn, und ſeine Ode mit erſtaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir ſeine verſtellte Empfindung für wahr halten ſollen. Es begegnet ihm ſehr leichte, daß das, was er ſagt, mit dem Ton, darin es geſagt wird, nicht ſo vollkommen übereinſtimmt, als es in der würklichen Empfindung geſchieht. Selbſt Horaz konnte ſich nicht allemal ſo verſtellen, daß man den Zwang nicht merkte: ſeine Ode an den Agrippa *) iſt gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von ſeinem Unvermögen ſagt, nicht im Ernſt meynet. Von ſolchen Oden kann man nicht erwarten, daß ſie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der würklichen Begeiſterung geſchrieben worden. Da es eine der Eigenſchaften des dichteriſchen Genies iſt, ſich leicht zu entzünden; ſo kann auch die durch Kunſt, oder Nachahmung entſtandene Ode, der wahren von der Natur eingegebenen, ſehr nahe kommen.

Von der Kraft und Würkung der Ode kann man aus dem urtheilen, was wir in den Artikeln **Lied**, **Lyriſch**, hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas anſtekendes; in der Ode zeigen ſie ſich aber auf die lebhafteſte Weiſe: Darum iſt dieſe Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreißend. Es waren lyriſche Dichter, von denen man ſagt, daß ſie die noch halb wilden Menſchen gezähmet, und unwiderſtehlich, obgleich mit ſanftem Zwange dahin geriſſen haben, wohin ſie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine beſondere Art derſelben iſt, dieſes vor viel andern Werken der ſchönen Künſte voraus, daß ſie ihre Kraft auch bey noch rohen Menſchen zeiget, da die Beredſamkeit, die Mahlerey, und überhaupt die aus verfeinertem Geſchmak entſtandene Kunſt vielweniger popular iſt.

Zwar ſcheinet es, daß die hohe Ode ſich ſehr von dem Charakter, wodurch ſie auf den großen Haufen würket, entferne, da viel Pſalmen, pindariſche und horaziſche Oden ofte den feineſten Kennern nicht verſtändlich genug ſind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieſer Entfernung der Zeit, in der ſo unvollkommenen Kenntniß der alten Sprachen und ſehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches ſehr ſchwer ſcheinet, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig geweſen. Denn iſt auch ein Unterſchied zu machen zwiſchen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen, die nur bey beſondern einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzele Menſchen intreſſirenden Veranlaſſungen, gedichtet worden. Jenen iſt das Populare, Verſtändliche, weſentlich nothwendig; bey dieſen wird der Zwek erreicht, wenn ſie nur denen, für deren Ohr ſie gemacht ſind, verſtändlich ſind.

Von welcher Art aber die Ode ſey, wenn ſie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm würklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantaſie gedichtet worden, ſo iſt ſie alle-

*) L. I. Od. 6.

allemal wichtig. Sie iſt alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszuſtandes, in dem ſich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Würkung gewiſſe merkwürdige Gegenſtände, auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede ſeltſame Wendung der Leidenſchaften und anderer Regungen des menſchlichen Gemüthes, die mannichfaltigen, zum Theil ſehr außerordentlichen Würkungen der Phantaſie, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, ſittliche und leidenſchaftliche Gegenſtände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern weniger gewöhnlichen Seiten anſehen. Manche Wahrheit, die uns ſonſt weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo ſie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verſtärkt, erſcheinet, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innerſten Grund der Seele; mancher Gegenſtand, der uns ſonſt wenig gereizt hat, wird uns durch die höchſtlebhafte Schilderung des lyriſchen Dichters merkwürdig und unvergeßlich; manche Empfindung, die wir ſonſt nur durch ein ſchwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode ſehr lebhaft und würkſam in uns. Alſo dienet überhaupt die lyriſche Poeſie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannichfaltige Weiſe einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und geſtärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den erſten Rang unter den verſchiedenen Werken der Dichtkunſt Anſpruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die ſchätzbaren Nationalvorzüge.

Die älteſten und zugleich fürtrefflichſten Oden der alten Völker ſind ohne Zweifel die hebräiſchen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leſer auf die höchſtſchätzbaren Abhandlungen darüber zu verweiſen, die wir dem berühmten **Lowth**, einem Mann von tiefer Einſicht und von großem Geſchmak, zu danken haben. *) Die Griechen beſaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geſchmaks, alſo auch in dieſer; aber der größte Theil davon iſt verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechiſche Odendichter; dieſe ſind: **Alcäus**, **Sappho**, **Steſichorus**, **Ibicus**, **Bacchylides**, **Simonides**, **Alcman**, **Anakreon** und **Pindar**. Die Oden der ſieben erſten ſind bis auf wenig einzele Stellen verloren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine ſtarke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden ſind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindariſchen Oden iſt für uns weniger intreſſant; weil darin blos die Männer beſungen werden, die in den verſchiedenen öffentlichen Kampfſpielen der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben dieſem großen Dichter einen beſondern Artikel gewiedmet. **) Man muß auch die tragiſchen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in jedem Trauerſpiel kommen Geſänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichem Ton ſind. Sie haben vor allen andern Oden dieſes voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beſte vorbereitet ſind, den

*) Rob. Lowth de ſacra poeſi Hebræorum prælectiones Academicæ. Præl. XXV-XXVIII.

**) S. Pindar.

Digitized by Google

den Eindruk mit voller Kraſt zu empfinden. Die genaueſte Ueberlegung hätte kein ſchiklicheres Mittel ausgedacht, den vollkommenſten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von ſelbſt anbot. Wir haben anderswo geſagt, wie die Chöre in alten Trauerſpielen gelegentlich beybehalten worden. Wenn wir von dieſem Urſprung derſelben nicht unterrichtet wären, ſo würden wir denken, ſie ſeyen mit guter Ueberlegung in das Trauerſpiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verſchaffen in ihrer vollen Würkung zu erſcheinen. Die Gemüther ſind durch die tragiſche Handlung zum Eindruk der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterſtützung der Muſik noch um ein merkliches verſtärkt. Dieſe Betrachtung allein ſollte hinreichend ſeyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre ſehr zu wünſchen, daß ein in der griechiſchen Litteratur wol erfahrner Mann, von ſo reifem Urtheil und ſo feinem Geſchmak als Lowth, über die verſchiedenen Gattungen der griechiſchen Ode ſo gründlich und ausführlich ſchriebe, als dieſer fürtreffliche Mann über die hebräiſche Ode geſchrieben hat. Dieſes würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odendichter von außerordentlichem Nutzen ſeyn. Es iſt kaum eine Gemüthslage, in der ein Dichter ſich zur Ode geſtimmt fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenſtänden, wodurch die Seele in ſüße Schwärmerey geſetzt wird, bis auf die größten, die ſie mit Ehrfurcht, Schreken und andern überwältigenden Leidenſchaften erfüllen, iſt kein Odenſtoff, den nicht irgend einer der griechiſchen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeſchylus heraufſteigen. Hier wäre alſo fürtreffliche Gelegenheit für einen wahren Kunſtrichter, Ruhm zu erwerben.

Die Römer ſind, wie in allen Zweigen der Künſte, ſo auch hierin, weit hinter den Griechen zurüke geblieben. Horaz war ihr einziger Odendichter, der den Griechen zur Seite ſtehen konnte; dieſes haben ſie ſelbſt eingeſtanden.*) Aber dieſer allein konnte ſtatt vieler dienen. Er wußte ſeine Leyer in jedem Ton zu ſtimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindariſchen, bis auf das liebliche Anakreontiſche, und das ſchmelzende Sapphiſche Lied, glüklich bearbeitet.

Wir dürfen in dieſem Zweig der Dichtkunſt keine der heutigen Nationen beneiden. Klopſtok kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutſchen zurufen:

> Schreket noch andrer Geſang dich, o Sohn Teutons,
> Als Griechengeſang. —
> — So biſt du kein Deutſcher! ein Nachahmer
> Belaſtet vom Joche, verkennſt du dich ſelber!

Dieſen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht ſich dem Homer und dem Pindar zur Seite ſtellen kann. Nichts iſt erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als ſeine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, ſchmelzender, als die von zärtlichem Inhalt. Nur Schade, daß dieſer würklich unvergleichliche Dichter in ſeinen Oden von geiſtlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenem Stoff ſeinen Flug ſo hoch nimmt, daß nur wenige ihm darin folgen können.

Nächſt dieſem verdienet Ramler eine anſehnliche Stelle unter unſern einheimiſchen Odendichtern. Er hat das

*) Lyricorum Horatius fere ſolus legi dignus. Quintil. Inſt. L. X. c. I, 69.

das deutſche Ohr mit dem Wolklang der griechiſchen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der horaziſchen Ode in der deutſchen vollkommen getroffen. Hierin ſcheinet er ſeinen Ruhm geſucht zu haben; denn man entdeket leicht bey ihm den Vorſatz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu ſeyn. Selbſt in der Wahl des Stoffs ſcheinet er des Römers Geſchmak zum Muſter genommen zu haben. Für die höhere Ode iſt Friedrich ſein Auguſt; zu der gemäßigten von ſanft empfindſamem, oder blos phantaſiereichem Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahrszeit den Stoff, den er allemal in einer höchſt angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen beſtreut. Was kann anmuthiger und liebreicher ſeyn, als ſein Amynt und Chloe? Höchſt mahleriſch und phantaſiereich iſt die **Sehnſucht nach dem Winter**, und mit einem höchſtglüklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter dieſe ſchöne Ode geendiget. Nichts iſt zärtlicher und von ſanfterem Ausdruk, als das wechſelſeitige Lied **Ptolomäus und Berenice**.

Auch **Lange** und **Pyra**, die es zuerſt gewagt haben, der deutſchen Ode ein griechiſches Sylbenmaaß zu geben, und **Uz** ſtehen mit Ehren in der Claſſe der guten Odendichter. Dieſer letztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von würklicher, nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken, und Bildern, bald den hohen Ernſt, bald die Annehmlichkeit des Horaz erreicht. **Cramer** hat vorzüglich den Pſalm für ſeine Leyer gewählt; ſein Vers ſtröhmt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrükliche Kürze des hebräiſchen Ausdruks erreicht, ſo übertrifft er doch darin meiſtentheils ſeine deutſchen Vorgänger.

Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Ode das Fach iſt, darin die deutſche Dichtkunſt ſich vorzüglich zeigen könnte: hätten nur unſre Dichter einen bequemern und höhern Standort, aus dem ſie zur beſten Anwendung ihrer Talente, die Menſchen und ihre Geſchäffte beſſer überſehen könnten!

Odyſſee.
(Dichtkunſt)

Das zweyte epiſche Gedicht des Homers, von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Dieſe beſchäfft'get ſich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Perſonen; die Odyſſee geht auf das Privatleben, deſſen mannichfaltige Vorfälle, und die in demſelben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Perſonen ſchildert, ſo liegen in der Odyſſee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk ſollte moraliſch und politiſch ſeyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulyſſes ſelbſt wird in das gemeine Leben heruntergeſetzt Alſo iſt der ganze Ton der Odyſſee um ein merkliches tiefer geſtimmt, als in der Ilias. Aber wenn man ſie durchgeleſen hat, ſo iſt man von dem Charakter des Ulyſſes eben ſo immerwahrend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias geleſen hat. Es iſt ſehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwiſchen beyden Gedichten in den verſchiedenen Abſichten des Dichters und nicht in dem Abnehmen ſeines Genies liegt. Die Odyſſee ſollte ihre eigene Natur, ihren eigenen Plan haben. Hier iſt indeſſen dieſelbe Mannichfaltigkeit der Charakter, eben die genaue Zeichnung derſelben, nach der Verſchiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Perſon. Alle Affekte und alle Grade derſelben hat der Poet in ſeiner

ſeiner Gewalt. Hier iſt überall daſſelbe Leben und dieſelbe Stärke der Ausbildung. In den Beſchreibungen, Bildern und Gleichniſſen herrſcht die Erfindungskraft beſtändig, und in dem Ausdruk leuchtet ſie in dem helleſten Licht hervor. Niemals fehlet es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu ſeiner Mahlerey. Alles, was er hat ſagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zuſammen zu ſetzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen iſt, und wo die Gemüthsbewegungen der Perſonen zu ihrer vollen Höhe erhoben werden.

Der Held dieſer Epopöe iſt ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchſten Lichte, bey unzähligen Vorfällen ſich immer gleich, bis auf den kleineſten Zug ausgezeichnet, in einer bewundrungswürdigen Schilderung darſtellt. Die Fabel ſcheinet an ſich ſehr einfach und beträchtlich. Ulyſſes will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja, wieder nach Hauſe ziehen. Aber er findet auf ſeiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich ſcheinende Schwierigkeiten, die er alle überſteigt. Er kommt mehrmal in Umſtände, wo es unmöglich ſcheinet, daß er auf ſeinem Vorhaben beſtehen, oder Mittel finden werde, die Hinderniſſe zu überwinden. Aber er iſt immer ſtandhaft, verſchlagen, liſtig und erfinderiſch genug, ſich ſelbſt zu helfen. Man erſtaunt über die Mannichfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerſchöpflichkeit ſeines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verſchlagenheit und Liſt wegzukommen.

Während der langen und höchſt müheſamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in ſein ſo lange Zeit von ihm verlaſſenes Haus ein, macht uns mit ſeiner Familie, und mit allen ſeinen häuslichen Umſtänden bekannt. Sein Haus und ſein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längſt umgekommen ſey, oder gewiß nicht wieder erſcheinen werde, ſeine Gemahlin zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, ſeinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und ſich ſeiner Herrſchaft und ſeiner Güter zu bemächtigen ſuchen. Nachdem alſo der Held durch tauſend Widerwärtigkeiten endlich in der armſeligſten Geſtalt in ſeinem Wohnſitz glüklich angekommen, entdeket die ihm nie verlaſſende Vorſichtigkeit neue Hinderniſſe, ſich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in ſeinem Hauſe ſchon lange den Meiſter geſpielt hatte, herauszutreiben, ſich und die Seinigen in Ruhe zu ſetzen. Da finden wir ihn aufs Neue ſo ſcharfſinnig in Entdekung jeder Gefahr, als erfindriſch und bis zur Bewundrung geſchmeidig, in Abwendung derſelben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bey Ausführung dieſes Plans wußte der Dichter, deſſen Genie nichts zu ſchwer war, eine unendliche Mannichfaltigkeit von Gegenſtänden aus der Natur und Kunſt, aus den Sitten und Beſchäfftigungen der Menſchen, Gegenſtände der Betrachtung und Empfindung in ſeine Erzählung einzuflechten. Man bekommt tauſend Dinge zu ſehen, die bald die Phantaſie ergötzen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben, und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieſes eine Beziehung hat, beſtändig, als den Hauptgegenſtand im Auge.

Wenn alſo die Ilias verloren gegangen wäre, ſo würde die Odyſſee noch hinlänglich ſeyn, Homer als einen Dichter von bewundrungswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

Oeffnungen.
(Baukunſt.)

Unter dieſer allgemeinen Benennung begreifen wir Portale, Thüren und Fenſter der Gebäude. Sie dienen blos zur Nothdurft und Bequemlichkeit; weil ſie aber an den Außenſeiten, beſonders nach der heutigen Bauart, ſehr ins Auge fallen, und als Theile erſcheinen, deren Menge, Stellung, Größe, Form und Verzierung, einen beträchtlichen Einfluß auf das gute oder ſchlechte Anſehen der Gebäude hat, ſo iſt ſehr nöthig, daß dabey alles mit guter Ueberlegung und Geſchmak angeordnet werde.

In Anſehung der Menge der Oeffnungen erfodert der gute Geſchmak, daß eine Außenſeite nicht mehr leeres, als volles, oder nicht mehr Oeffnungen, als feſte Theile habe, damit nicht das Gebäude das Anſehen der Feſtigkeit verliere, und wie eine Laterne ausſehe. Es fällt allemal beſſer ins Auge, wenn man mehr Mauer, als Oeffnungen ſieht. Die Austheilung der Oeffnungen muß nach den Regeln der Symmetrie geſchehen; einzelne, als Thüren, oder Portale, kommen in die Mitte, die gleichen, auf ähnliche Stellen. Nothwendig iſt es, daß übereinanderſtehende Oeffnungen, wie die Fenſter mehrerer Geſchoſſe, auf das genaueſte über einander, und die in einem Geſchoß, genau in einer wagerechten Linie neben einander geſtellt ſeyen.

Ihre Form iſt am gefälligſten, wenn ſie vierekigt, und wenn die Höhe das doppelte Maaß der Breite hat. Oeffnungen mit Bogen geſchloſſen, ſollten nirgend ſeyn, als wo ſie der Wölbung halber nothwendig ſind. Ein feines Auge wird durch Fenſter mit rundem Sturz, zumal wenn er einen vollen Bogen macht, allemal beleidiget, und dieſe Rundungen verurſachen gegen die an einem Gebäude überall ſich durchkreuzenden geraden Linien allemal unangenehme ſpitzige Winkel. Noch mehr wird das Auge beleidiget, wenn mitten in einer Reihe vierekigter Oeffnungen eine mit einem runden Sturz ſteht, wie in den meiſten neuern Wohnhäuſern in Berlin, da die Hausthüren zwiſchen vierekigten Fenſtern rund ſind. Dadurch wird die Thüre niedriger oder höher, als die Fenſter, welches ungemein beleidigend iſt.

Höchſt nothwendig iſt es, daß jede Oeffnung ihre wol in die Augen fallende Einfaſſung habe, damit ſie als etwas überlegtes und richtig abgemeſſenes erſcheine. Denn ohne Einfaſſung iſt ſie wie ein Loch, das größer oder kleiner kann gemacht werden: die Einfaſſung aber zeiget, daß die Oeffnung etwas vollendetes und Ganzes ſey. *) Von der Art der Einfaſſung iſt in andern Artikeln geſprochen worden. **) Ueberhaupt iſt das Einfache hiebey dem reichen und verzierten vorzuziehen. Thüren und Fenſter mit Giebeln haben allemal etwas unangenehmes, und machen an den Außenſeiten eine Menge unangenehmer Winkel.

Oelfarben.
(Mahlerey.)

Farben zum Mahlen, die mit Oel vermiſcht, und dadurch zum Auftragen mit dem Penſel tüchtig gemacht werden. In den ältern Zeiten wurden die Farben zur Mahlerey mit Waſſer angemacht; die Oelfarben ſind im Anfang des XV. Jahrhunderts von van Eyk erfunden, und itzt zu allen großen Gemählden auf Leinwand oder Holz beſtändig im Gebrauch.

Dieſe Farben haben vor den Waſſerfarben beträchtliche Vortheile, ſowol

*) S. Ganz.

**) S. Fenſter; Thüre.

wol zur Bearbeitung des Gemähldes, als zu ſeiner Würkung. Wenn die Oelfarbe einmal angetroknet iſt, ſo löſt ſie ſich nicht leicht wieder auf, daher kann eine Stelle, ſo ofte der Mahler will, übermahlt werden. Durch öfters Uebermahlen aber kann die beſte Harmonie und die höchſte Würkung der Farbe leichter erhalten werden, als wenn man die Farben einmal muß ſtehen laſſen, wie ſie zuerſt aufgetragen worden ſind. Auch können Oelfarben über einander geſetzt werden, daß die untere durchſcheinet, *) ein wichtiger Vortheil, den die Waſſerfarben nicht haben. Endlich, da die Oelfarbe zähe iſt, und nahe an einander gelegte Tinten nicht in einander fließen, ſo kann der Mahler ſowol eine beſſere Miſchung, als eine bequemere Nebeneinanderſetzung der Farben in Oelfarben erreichen, als in Waſſerfarben. Da ſich im Troknen die Farbe nicht ändert, wie die Waſſerfarben, ſo hat der Mahler den Vortheil, daß er immer ſeine Farbe währender Arbeit beurtheilen kann.

Die Würkung der Gemählde in Oelfarben hat einige Vorzüge vor allen andern Arten. Die Farben ſind zwar etwas dunkler, aber glänzender, als in Waſſerfarben; man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur viele Gegenſtände beſtreut, das ſanfte duftige Weſen, wodurch ſie ihren Landſchaften den größten Reiz giebt; das Durchſichtige der Schatten, und das Ineinanderfließende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch das Nachtheilige des Schimmers vom auffallenden Licht, welcher macht, daß man von gewiſſen Stellen das Gemählde nicht gut ſehen kann. Die helleſten Stellen werden dunkler als in der Natur, und alles geräth durch die Länge der Zeit in eine verderbliche Gährung, da das Oel gelb wird, und alle helle Tinten anſteket. Man meynt, daß große Coloriſten durch eine gute Bearbeitung dieſem vorbeugen können. Aber welches Oel wird nicht zuletzt gelb? Endlich haben die Oelfarben auch dieſen Nachtheil, daß der Staub ſich feſter an ſie anſetzet, und wenn er einmal auf der Farbe eingetroknet iſt, ohne Hoffnung der Reinigung darin bleibet. Wiewol man dieſem zuvorkommen kann, wenn das Gemählde mit Eyerweiß überzogen wird.

*) S. Laßiren.

Man nimmt insgemein Nußöl oder Mahnöl, weil dieſe troknen, da viel andre gepreßte Oele niemals austroknen. Zu einigen Farben, die ſchwerer troknen, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beygemiſcht wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigſten iſt, ſind, Ultramarin, Lak, Schüttgelb, und das Schwarze.

Oper; Opera.

Bey dem außerordentlichen Schauſpiel, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrſcht eine ſo ſeltſame Vermiſchung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeſchmakten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon ſchreiben ſoll. In den beſten Opern ſiehet und höret man Dinge, die ſo läppiſch und ſo abgeſchmakt ſind, daß man denken ſollte, ſie ſeyen nur da um Kinder, oder einen kindiſch geſinnten Pöbel in Erſtaunen zu ſetzen; und mitten unter dieſem höchſt elenden, den Geſchmak von allen Seiten beleidigenden Zeuge, kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchſt reizende Weiſe mit ſüßer Wolluſt, mit dem zärtlichſten Mitleiden, oder mit Furcht und Schreken erfüllen. Auf einer Scene, bey der wir uns ſelbſt vergeſſen, und

Digitized by Google

für die handelnden Perſonen mit dem lebhafteſten Intreſſe eingenommen werden, folget ſehr oft eine, wo uns eben dieſe Perſonen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeſchikteſte Weiſe, den dummen Pöbel in Schreken und Verwundrung zu ſezen ſuchen. Indem man von dem Unſinn, der ſich ſo oft in der Oper zeiget, beleidiget wird, kann man ſich nicht entſchließen, darüber nachzudenken: aber ſobald man ſich jene reizende Scenen der lebhafteſten Empfindung erinnert, wünſchet man, daß alle Menſchen von Geſchmak ſich vereinigen möchten, um dieſem groſſen Schauſpiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig iſt. Ich muß hier wiederholen, was ich ſchon anderswo geſagt habe. †) Die Oper kann das größte und Wichtigſte aller dramatiſchen Schauſpiele ſeyn, weil darin alle ſchöne Künſte ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieſes Schauſpiel beweiſt den Leichtſinn der Neuern, die in demſelben alle dieſe Künſte zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich alſo nicht entſchließen kann, die Oper in dieſem Werk ganz zu übergehen; ſo ſcheinet mir das Beſte zu ſeyn, daß ich zuerſt das, was mir darin anſtößig und den guten Geſchmak beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbeſſerung dieſes Schauſpiels an den Tag lege. Poeſie, Muſik, Tanzkunſt, Mahlerey und Baukunſt vereinigen ſich zu Darſtellung der Opera. Wir müſſen alſo, um die Verwirrung zu vermeiden, das, was jede dieſer Künſte dabey thut, beſonders betrachten.

Die Dichtkunſt liefert den Hauptſtoff, indem ſie die dramatiſche Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerſt aufgekommen iſt, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten, gaben die Perſonen und Handlungen dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar dieſen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber ſie wechſeln doch auch mit wahrem hiſtoriſchen Stoff, ſo wie das Trauerſpiel ihn wählt, ab. Man kann alſo überhaupt annehmen, daß der Trauerſpieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten. Beyde ſtellen uns eine große und wegen der darin verſchiedentlich gegen einander würkenden Leidenſchaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer iſt, und ſich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieſes Stoffes, ſcheinet der Operndichter ſich zum Geſetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlaſſen. Seine Maxime iſt, alles ſo zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechſelte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannichfaltigkeit ſtark ins Geſicht fallender Dinge in Verwunderung geſetzt werde, dieſe Dinge ſeyen ſo unnatürlich als ſie wollen, wenn nur das Auge des Zuſchauers ofte mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenſtänden gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Geſpenſter, wilde Thiere und dergleichen Dinge, müſſen, wo es irgend möglich, dem Zuſchauer vor Augen gelegt werden. Da kann man ſich leichte vorſtellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter ſeinem Stoff anthun müſſe, um ſolchen Forderungen genug zu thun; wie ofte er das Innere, Weſentliche der tragiſchen Handlung, die Entwiklung großer

†) In der Abhandlung ſur l'Energie in den Memoires de l'Acad. Roy. des Scien. & Belles-Lettres pour l'Année MDCCLXV.

großer Charaktere und Leidenſchaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenſtand aufopfern müſſe. Deswegen trifft man in dem Plan der beſten Opern allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an. Dies iſt die erſte Ungereimtheit, zu der die Mode auch den beſten Dichter zwingt. Und wenn es nur auch die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anforderung der Sänger. In jeder Oper ſollen die beſten Sänger auch am öfterſten ſingen, aber auch jeder mittelmäßige und ſo gar die ſchlechteſten, die einmal zum Schauſpiel gedungen ſind, und bezahlt werden, müſſen ſich doch ein oder ein paarmal in großen Arien hören laſſen; die beyden erſten Sänger, nämlich der beſte Sänger und die beſte Sängerin, müſſen nothwendig ein oder mehrmal zugleich ſingen; alſo muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. ſ. w. Noch mehr: die erſten Sänger können ihre völlige Kunſt insgemein nur in einerley Charakter zeigen; der im zärtlichen Adagio, dieſer im feuerigen Allegro u. ſ. w. Darum muß der Dichter ſeine Arien ſo einrichten, daß jeder in ſeiner Art glänzen könne.

Die Mannichfaltigkeit der daraus entſtehenden Ungereimtheiten iſt kaum zu überſehen. Eine oder zwey Sängerinnen müſſen nothwendig Hauptrolen haben, die Natur der Handlung mag es zulaſſen, oder nicht. Wenn ſich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, ſo verwikelt er ſie in Liebeshändel, wenn ſie auch dem Inhalt des Stüks noch ſo ſehr zuwider wären. So mußte der beſte Operndichter Metaſtaſio ſelbſt, gegen alle Natur und Vernunft in die Handlung, die ſich in Utica mit Catos Tod endigte, zwey Frauenzimmer einflechten; die Wittwe des Pompejus und ſelbſt die Marcia, Catos Tochter; und dieſe mußte ſogar in Cäſar verliebt ſeyn, und von einem Numidiſchen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen ſich hören zu laſſen. Wie abgeſchmakt Liebeshändel in einer ſo finſtern Handlung ſtehen, fühlet auch der, der ſonſt weder der Ueberlegung noch des Nachdenkens gewohnt iſt. Damit jeder Sänger Gelegenheit habe ſich hören zu laſſen, müſſen gar ofte Sachen geſungen werden, bey denen keinem Menſchen, weder wachend noch traumend, nur die Vorſtellung vom Singen einfallen kann; froſtige, oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verſtändigen oder verrükten Menſchen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter verſuchter Krieger nicht blindlings zuſchlägt, ſondern ſeinen Muth zurükhalt, bis er ſeinen Vortheil abgeſehen, ſingend vorzutragen;*) oder dieſe bey aufſtoßenden Widerwärtigkeiten froſtige Allegorie, daß der Weinſtok durch das Beſchneiden beſſer treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Baumen trieft?**) Dergleichen kindiſches Zeug kommt bald in jeder Oper vor. Auch wird man ſelten eine ſehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkomme, daß Perſonen, die wegen bereits vorhandener großen Gefahr, oder andrer wichtiger Urſachen halber, die höchſte Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, ſich währendem Ritornell ſehr langſam und ernſthaft hinſtellen, erſt recht aushuſten, und denn einen Geſang anfangen, in dem ſie bald jedes Wort ſechs und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendſten Geſchäffte völlig vergißt. Hat man irgend anderswo mehr

*) S. Adriano di Metaſtaſio. Att. II. ſ. 5. *ſaggio guerriero antico.* &c.

**) Ebendaſelbſt. Att. III. ſ. 2. *Piu bella, al tempo uſato.* &c.

Digitized by Google

mehr als hier Urſach mit Horaz auszurufen:

Spectatum admiſſi riſum teneatis amici!

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewiſſer Materien. Wer eine oder zwey Oper geſehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern geſehen. Verliebte Klagen, ein paar unglükliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kommt; denn ein zärtliches Abſchiednehmen in einem Duett und dergleichen, kommen beynahe in gar allen Opern vor.

Eben ſo mannichfaltig und ſo ausſchweifend ſind die Ungereimtheiten in der Oper, die von der Muſik herrühren. Dieſe iſt und kann ihrer Natur nach nichts anders ſeyn, als ein Ausdruk der Leidenſchaften, oder eine Schilderung der Empfindungen eines in Bewegung geſetzten, oder gelaſſenen Gemüthes. Aber mit dieſer Anwendung der Kunſt auf den einzigen Zwek, den ſie haben kann, ſind die Tonſetzer, Sänger und Spieler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, und die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Pöbel in Erſtaunen zu ſetzen. Es iſt ſelten eine Oper, wo der Tonſetzer nicht Fleiß darauf wendet, ſich in das Gebiet des Mahlers einzudrängen. Bald ſchildert er das Donnern und Blitzen, bald das Stürmen der Winde, oder das Rieſeln eines Baches, bald das Geklirre der Waffen, bald den Flug eines Vogels, oder andre natürliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieſer verkehrte Geſchmak des Tonſetzers die Dichter zu der Ungereimtheit verleitet, in den Arien ſo ſehr ofte Vergleichungen mit Schiffern, mit Löwen und Tygern, und dergleichen die Phantaſie reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig beym Tonſetzer, Sänger und Spieler die kindiſche Begierde, ſchwere, künſtliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugſamkeit und Schnelligkeit der Kehle, und andre dergleichen Raritäten zeigen: auch der Spieler machte ſeine Anſprüche auf Gelegenheit, die Schnelligkeit ſeiner Finger in blitzenden Paſſagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonſetzer ihm Gelegenheit geben. Daher entſtehen die Mißgeburten von Paſſagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung ſo plötzlich auslöſchen, als wenn man Waſſer auf glüende Kohlen göſſe. Daher die unleidliche Verbrähmung, wodurch ein ſehr nachdrüklicher Ton, in eine reiche Gruppe feiner Tönchen ſo gut eingefaßt wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wer nun einigen Geſchmak oder Empfindung hat, wird von dem lebhafteſten Unwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder ſchmerzhafte Gemüthslage an den Tag zu legen, und dann plötzlich ſchöne Raritäten auskramt. Anfänglich fühlt man ſich von Mitleiden über ſein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die ſüße Empfindung mit ihm zu theilen, ſo ſieht man ihn in einen Marktſchreyer verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenſchaft nichts fühlt, ſondern uns blos die raren Künſte ſeiner Kehle zeigen will; und itzt möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegjagen, daß er uns für ſo pöbelhaft hält, einen Gefallen an ſolchen Gaukeleyen zu haben.

Endlich muß man in ſo mancher Oper die meiſte Zeit mit Anhörung ſehr

Digitized by Google

ſehr langweiliger, keine Spur von Empfindung verrathender Geſänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es ſoll bald in jeder Scene eine Arie ſtehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aeuſſerungen der Empfindung beſteht, ſo müßte der Dichter auch Befehle, Anſchläge, Anmerkungen oder Einwendungen in lyriſchen Ton vortragen, und der Setzer mußte nothwendig Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder, welches noch ärger iſt, ihn mitten in einer ernſthaften Handlung, da er das Betragen, die Anſchläge und Gedanken der darin verwikelten Perſonen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn dieſe auf nichtsbedeutende Texte geſetzte Geſänge ſind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoiſe, oder eines andern Tanzes.

Zu allen dieſen Ungereimtheiten kommt noch die einſchläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erſt ein Ritornell denn fängt der Sänger an ein Stük der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Inſtrumente ihr Geräuſch machen können; denn fängt er aufs neue an; ſagt uns daſſelbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er ſeine Künſte in Paſſagen, Läufen und Sprüngen ſehen, und ſo weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchſt natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künſtliche Verbrähmungen erſcheinen ſollte. Unfehlbar würde der Sänger, dem ſie zu Theil würde, ſich dadurch für erniedriget halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfacheſten Liedes, der höchſte Werth ſeiner Kunſt beſteht.

Nun kommt das Unſchikliche der äußerlichen Veranſtaltungen, wodurch ſo manche Oper ein pöbelhaftes Schauſpiel wird. Da begeht man gleichgroße Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigſtens einige Scenen haben, die das Auge des Zuſchauers betäuben, die Natur der Handlung laſſe es zu oder nicht. Könige kommen ofte mit ihrer ganzen Leibwache ins Audienzzimmer. Das unnatürliche Gefolge ſtellt ſich für einen Augenblik in Parade; weil aber die Unterredung geheim ſeyn ſoll, ſo zieht es auch gleich wieder ab; und nicht ſelten fängt während den Abzug, der oft mit nicht geringem Geräuſche begleitet iſt, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Andremale wird eine Scene durch die Armuth der Vorſtellung abgeſchmakt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldſchlacht vorſtellen, und bewürkt dieſes Schauſpiel, das den Zuſchauer in Erſtaunen ſetzen ſoll, mit einem paar dutzend Soldaten, die man, um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur ſo wenig ſeyen: und die fürchterliche Schlacht wird unter dem Geräuſche der Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen auf die von Pappe gemachten Schilde der Feinde ſchlagen, und ein dumpfes Gerauſch machen. Nicht einmal Kinder können ſich bey einer ſo fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich, die Kindereyen zu rügen, die das höchſte Werk der ſchönen Künſte bis zum Poſſenſpiel erniedrigen. Ueber die Verzierungen und Tänze habe ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen. *)

Damit

*) S. Ballet; Tanz; Schaubühne.

Damit mich Niemand beſchuldige, daß ich blos aus verdrießlicher Laune, ſo viel Böſes von der Oper ſage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in dieſem Punkt gewiß unpartheyiſchen Mannes, des Grafen Algarotti, anführen, der ſeinen Verſuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt. „Von allen Schauſpielen, die zum Zeitvertreib der Perſonen von Geſchmak und Einſicht erfunden worden, ſcheinet keines ſeiner ausgedacht oder vollkommener zu ſeyn, als die Oper. — Aber unglüklicher Weiſe geht es damit, wie mit mechaniſchen Werken, die ſehr zuſammengeſetzt ſind, und eben deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt ſich leicht begreifen, warum ein Schauſpiel, das natürlicher Weiſe das angenehmſte von allen ſeyn ſollte, ſo abgeſchmakt und ſo langweilig wird. Man hat dieſes blos der vernachläßigten Uebereinſtimmung der verſchiedenen Dinge zuzuſchreiben, die zur Oper gehören, dadurch geſchieht es, daß ſie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung iſt: die Täuſchung, die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen Dinge entſtehen kann, verſchwindet: und dieſes **Meiſterſtük der Erfindung des Witzes**, verwandelt ſich in ein langweiliges, unzuſammenhangendes, unwahrſcheinliches, abentheuerliches und groteskes Werk, das alle die ſchimpfliche Namen, die man ihm giebt, und die ſtrenge Rügung derer, die mit Recht das Vergnügen, als eine ſehr wichtige Sache anſehen, wol verdienet.“ So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre ſeiner Nation ſehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht, und wodurch es berühmt worden iſt. Bey dem in der letzten Anmerkung vorkommenden Ausdruk der ſchimpflichen Namen, führet er eine ſpöttiſche Stelle aus einem engliſchen Wochenblatt die **Welt** an, die ſo lautet: „Wie das Waſſer eines gewiſſen Brunnens in Theſſalien, wegen ſeiner berauſchenden Kraft in nichts anderm, als einem Eſelshuf konnte aufbewahrt werden; ſo kann dieſes matte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in ſolchen Köpfen, die beſonders dazu gemacht ſind, Eingang finden.“ *)

Und dennoch hat ſelbſt bey dieſen Ungereimtheiten, dieſes Schauſpiel in einzeln Scenen mich oft entzükt: mehr als einmal habe ich dabey vergeſſen, daß ich ein künſtliches, in ſo manchen Theilen unnatürliches Schauſpiel ſehe, habe mir eingebildet, das Weheklagen unglüklicher Perſonen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entriſſen und zum Tode verurtheilt worden; den natürlichſten und durchdringendſten Ausdruk zärtlicher, oder heftiger Leidenſchaften, nicht nachgeahmt, ſondern würklich zu hören. Nach ſolchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein fürtreffliches Schauſpiel die Oper ſeyn und wie weit ſie die andern übertreffen könnte. Man bedauert, daß ſo herzrührende Dinge mitten unter ſo viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann ſich nicht enthalten, auf Entwürfe zu denken, wie dieſes Schauſpiel von dem Unrath des darin vorkommenden kindiſchen Zeuges gereiniget, und bey ſeiner ſo überwiegenden Kraft auf einen edlern und größern Zwek, als der bloße Zeitvertreib iſt angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Urſachen, die gleich dem unhintertreiblichen Schikſal, das dem Lauf aller menſchlichen Geſchäffte ſeine

*) Man ſehe auch Glucks Vorrede zur Oper Alceſtis.

ne Wendung giebt, in jedem Jahrhundert den Wiſſenſchaften und Künſten ihren Schwung und ihren Geiſt, den man Genium ſæculi nennen kann, geben. Gegen dieſe nicht ſichtbar würkenden Urſachen, vermögen Vorſchläge, wenn ſie gleich von der reineſten, geſundeſten Vernunft gethan werden, ſehr wenig. Aber man kann ſich nicht enthalten, das Muſter der Vollkommenheit, ſo bald man es entdeket, aufzuſtellen, und eine Sache, die durch den Strohm der Vorurtheile und des ſchlechten Geſchmaks umgeriſſen und verunſtaltet worden, wenigſtens in der Einbildung, ſchön zu ſehen, und in ihrer Vollkommenheit zu genießen.

Der feſteſte Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude darauf zu ſetzen, wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalintereſſe eines ganzen Volks. Aber daran iſt in unſern Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben ſich niemals weiter, als itzt, von dem Geiſt entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrſcht, und durch den die öffentlichen Schauſpiele, beſonders die griechiſche Tragödie, die im Grund eine würkliche Oper war *) zu weſentlichen Stüken politiſcher und gottesdienſtlicher Feyerlichkeiten geworden ſind. Ohne ſo hoch in die unabſehbaren Gegenden der ſüßen Phantaſien zu fliegen, wollen wir nur von den Verbeſſerungen ſprechen, die man der Oper nach der gegenwärtigen Lage der ſchönen Künſte und der politiſchen Anordnungen, geben könnte. Dazu würde, wie der Graf Algarotti richtig anmerkt, nothwendig erfodert, daß ein von den Muſen geliebter großer Fürſt, die ganze Veranſtaltung deſſen, was zu dieſem Schauſpiel gehöret, einem Mann gäbe, der mit dem guten Willen und viel Geſchmak, ein vorzügliches Anſehen beſäße, wodurch er den Dichter, Tonſetzer und alle zur Oper nothwendige Virtuoſen nach ſeinem Gefallen zu lenken vermöchte. Die Foderung iſt ſchwer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, ſie höher zu treiben.

Die Hauptſache käme nun auf den Dichter an. Dieſer müßte, ohne Rükſicht auf die Sänger, und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in ſo viel Ungereimtheiten verleiten, blos dieſes zum Grundſatz zu nehmen: „ein Trauerſpiel zu verfertigen, deſſen Inhalt und Gang ſich für die Hoheit, oder wenigſtens das Empfindungsvolle des lyriſchen Tones ſchikte.“ Dazu iſt in Wahrheit jeder tragiſche Stoff ſchiklich, wenn nur dieſes einzige dabey ſtatt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang, und keine ſchweren Verwiklungen habe. Eilfertig kann der Gang nicht ſeyn; weil dieſes der Natur des Geſanges zuwider iſt, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die ſingende Laune entſteht, vorausſetzet. *) Schwere Verwiklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verſtand, als die Empfindung beſchäfftiget wird. Wo man Anſchläge macht, Plane verabredet, ſich berathſchlaget, da iſt man von dem Singen am weiteſten entfernt.

Alſo würde der Operndichter von dem tragiſchen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieſer, eine Handlung vom Anfang bis zum Ende mit allen Verwiklungen, Anſchlägen, Unterhandlungen und Intrigen und Vorfällen, ſondern blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung dabey geredt oder gethan wird, vorſtellte. Um dieſes kurz und gut durch ein Beyſpiel zu erläutern, wollen wir Klop-

*) S. Tragödie.

*) S. Geſang.

Klopſtoks **Bardiet** oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unſer Ideal ſie zeiget. Der Dichter ſtellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht ſelbſt, ſondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wolausgeſuchten Anzahl merkwürdiger Perſonen, vor und während uud nach der Schlacht vor. Darum fehlt es ſeinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwiklung, noch an wahrem dramatiſchen Ausgang.

Man darf nur obenhin Oßians Fingal oder Temora leſen, um zu ſehen, wie auch daraus wahrer Opernſtoff zu ſchöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora ſieht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen ſich wenden, ſchiket er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothſchaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Geſänge anſtimmten, ſo kann ſich jeder leicht vorſtellen, wie natürlich die Handlung hier mit Geſang anfieng. Ihr Fortgang, ihre mannichfaltigen Abwechslungen und Verwiklungen würden von Perſonen, die ſo weſentlich dabey intereßirt ſind, und ſo mancherley abwechſelnde Leidenſchaften dabey fühlen, in dem wahren lyriſchen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geſchildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir ſie bey Oßian im angezogenen Gedichte würklich finden, ſehr mannichfaltig abwechſelnde, wahrhaftig lyriſche Erzählungen von beſondern Vorfällen; epiſodiſche Geſchichten in dem höchſten lyriſchen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters ſehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus dieſem Theil der erwähnten Epopöe, eine recht ſchöne Oper machen könnte.

Ich führe dieſe zwey Beyſpiele nicht darum an, als ob ich den kriegeriſchen Stoff für den beſten und bequemſten zu dieſer Abſicht halte; ſondern vielmehr um zu zeigen, wie ſo gar dieſer, ſo einförmig er iſt, und ſo vorzüglich er für die Epopöe gemacht ſcheinet, ſich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder blos angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden iſt, kann hiezu dienen. Es kommt blos darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu faſſen wiſſe, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannichfaltigkeit von Perſonen einzuführen wiſſe, die natürlicher Weiſe bey dem, was geſchieht, oder geſchehen ſoll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben, ſie zu äußern.

Eine ſolche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man ſich, wenn man Klopſtoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorſtellung machen kann. Außer würklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Feſt, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Feſſeln, die der Tonſetzer, Sänger und der Verzierer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freyſprechen, und ihm das einzige Geſetz auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyriſch zu bleiben, ſo wird er von ſelbſt Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers ſchiklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwiſchen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette, natürlich anzubringen wiſſen. Ich will, um denen, die ſich nicht leicht in neue Vorſchläge zu finden wiſſen, noch ein Beyſpiel einer nach dieſer Art behandelten Oper anführen.

Der Fürſt **Demetrius Kantemir** erzählt in ſeiner Oßmanniſchen Geſchichte, daß der Großſultan **Mu-**

Digitized by Google

rad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grauſamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß währendem ſchreklichen Blutbad ein gewiſſer Perſiſcher Muſikverſtändiger die Oßmanniſchen Befehlshaber gebeten, ſeinen Tod etwas aufzuſchieben, und ihm zu verſtatten, nur ein Wort mit dem Kaiſer zu reden. Da er hierauf vor dem Kaiſer gebracht worden, und dieſer ihm endlich befohlen, von ſeiner Geſchiklichkeit in der Muſik eine Probe zu machen, nahm er ein Scheſchta (das die Griechen Pſalterion nennten) in die Hand und ſang dazu ein Klaglied von der Eroberung Bagdads und Murads Lobe, mit ſo anmuthiger Stimm und ſo viel Geſchiklichkeit, daß dem Kaiſer ſelbſt die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl den noch übrigen Einwohnern zu ſchonen. Dieſe Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgeſtellt werden. Der Dichter könnte ſich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder blos der erwähnte Sänger mit ſeiner Familie, und einigen ſeiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmſten Einwohner der Stadt, ſich verſammlet befänden, um die ſchrekliche Cataſtrophe zu erwarten. Es ließe ſich gar leicht, um mehr Mannichfaltigkeit zu erhalten, eine ſehr natürliche Veranlaſſung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig ſich hierüber in umſtändliche Vorſchläge einzulaſſen. Der Virtuos, der hier die Hauptrole ſpielt, entdeket ſeinen in Angſt und Schreken geſetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Verſuch zu machen, ſie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile ſieht man von den andern handelnden Perſonen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenſchaften wechſelsweiſe durch ſie zu ſchildern. Man vernimmt, daß der Kaiſer den Mann vor ſich gelaſſen; einer ſchmeichelt ſich mit Hoffnung, ein andrer nimmt ſeine Zuflucht zum Gebeth, um einen glüklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von ſeinen Freunden in naher Erwartung des Todes ſchon Abſchied.

Nun kann der Dichter ſeine Zuſchauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallaſt, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, verſetzen, kann den Virtuoſen ſein Klaglied ſingen, den Kaiſer in voller Rührung ſeinen geänderten Entſchluß offenbaren, und denn auf mehr als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frohlocken der Erretteten in ſehr rührenden Recitativen, Sologeſangen und Chören hören laſſen.

Wenn alſo Dichter von Genie ſich mit dem Opernſtoff abgeben würden, ſo könnten vielerley Handlungen dazu ausgeſucht, und die Sache ſelbſt auf ſehr mannichfaltige Weiſe behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unſere Oper ſo abentheuerlich macht. Bey Widerlegung des Einwurfes, daß es überhaupt unnatürlich ſey, Menſchen bey einer ernſthaften Handlung durchaus ſingend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen geſtehen, daß man einem Menſchen, der nie eine gute Oper geſehen hat, durch richtige Vernunftſchlüſſe beweiſen könne, dieſes Schauſpiel ſey durchaus unnatürlich; aber der gröſte Vernünftler, der eine der beſten Grauniſchen, oder Haßiſchen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird geſtehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftſchlüſſen abhängt. So ungereimt die Oper ſcheinet, wenn man blos die kahlen Begriffe, die der Verſtand ſich davon macht, entwikelt, ſo einnehmend

mend iſt ſie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon geſehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperſon halten, um die Oper zu einem guten Schauſpiel zu machen, ſo werden wir über das andere, was dazu gehört, kürzer ſeyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Muſik, wenn ſie nur gut geleitet wird, das Ihrige bey der Sache ſehr gut zu thun, vollkommen genug iſt. Wir wiſſen, daß **Händel**, **Graun** und **Haße**, um blos der unſrigen zu erwähnen, die gewiß keinem Welſchen Tonſetzer weichen dürfen, jeden Ton der Empfindung zu treffen, und jede Leidenſchaft zu ſchildern gewußt haben. Wir dürfen alſo, da doch das Genie nicht von Unterricht abhängt, nur die Tonſetzer von Genie vermahnen, ihre Kunſt auf die Art, wie dieſe Männer gethan haben, zu ſtudiren; hiernächſt aber ſie vor einigen Fehltritten warnen, die ſelbſt dieſe große Männer, durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Geſang in den Opern übertrieben und bis zur Ausſchweifung gekünſtelt ſey, kann, dünkt mich, auch von dem wärmeſten Liebhaber des künſtlichen Geſanges nicht geläugnet werden. Das Angenehme und Süße herrſcht darin ſo ſehr, daß die Kraft des Ausdruks gar zu ofte dadurch verdunkelt wird. Hier iſt noch nicht die Rede von den langen Läufen, ſondern von den übertriebenen Auszierungen einzeler Töne, wodurch gar ofte anſtatt eines, oder zweyer Töne vier, ſechs, auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieſes iſt offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbeſonnene Begierde der Sänger überall künſtlich und ſchön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugſamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden iſt. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Geſanges Nachdruk und Leben bekomme, wenn die Töne nicht ſteif und durchaus monotoniſch angegeben, ſondern bald ſanft geſchleift, bald etwas gezogen und ſchwebend, bald mit einem ſanften Vorſchlag, oder Nachſchlag angegeben würden; ſo trieben die Sänger ohne Geſchmak die Sache allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonſetzer mögen bemerkt haben, daß dieſes nicht allemal geſchikt, noch mit der Harmonie paſſend geſchehe. Dieſes brachte ſie vermuthlich auf den Gedanken, die auszierenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuſchreiben; und dadurch vermehrte ſich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fiengen die Sänger aufs neue an, willkührliche Auszierungstöne hinzuzuthun, und auch darin gaben die Tonſetzer nach, und ſchrieben ihnen noch mehr vor, bis die itzt gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entſtund, wodurch die Sylben und ganze Worte unverſtändlich, der Geſang ſelbſt aber in eine Inſtrumentalſtimme verwandelt worden.

Es iſt ſehr zu wünſchen, daß dieſer Mißbrauch wieder eingeſtellt, und der Geſang auf mehr Einfalt gebracht, ſeine vorzügliche Kraft aber in wahrem Ausdruk der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künſtlichen Tongruppen geſucht werde. In Stüken von blos lieblichem Inhalt, wo die Empfindung würklich etwas wollüſtiges hat, können ſolche Verbrämungen ſtatt haben; aber in ernſthaften, pathetiſchen Sachen ſind ſie größtentheils ungereimt, ſo lieblich ſie auch das Gehör kitzeln. **Händel** war darin noch mäßig, aber unſer ſonſt ſo fürtreffliche **Graun** hat ſich von dem Strom des Vorurtheils zu ſehr hinreiſſen laſſen.

Ein eben ſo großer Mißbrauch ſind die ſo ſehr häufigen Läufe, oder ſogenannten

nannten Rouladen, die in jeder Arie an mehrern Stellen und oft auf jedem ſchiklichen Vocal vorkommen; ſo daß Unwiſſende leicht auf die Gedanken gerathen, daß ſie die Hauptſache in der Arie ausmachen. Man ſieht in der That in den Opern ofte, daß die Zuhörer nicht eher aufmerkſam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitſcher der Lerche, bald das Ziehen und Schlagen der Nachtigal, bald gar das Stürmen der Elemente nachahmt. Doch hierüber iſt bereits in einem andern Artikel geſprochen worden. *)

Wir wollen über dieſe, aus Begierde nach Neuerungen entſtandene Mißbräuche noch eine ſehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von feinem Geſchmak anführen. „Man muß geſtehen, daß ohne dieſe Neigung die Muſik zu der Vollkommenheit, in der wir ſie bewundern, nicht würde gekommen ſeyn: aber es iſt darum nicht weniger wahr, daß ſie eben dadurch in einen Verfall gerathen iſt, über den Männer von Geſchmak ſeufzen. So lange die Künſte noch in der Kindheit ſind, dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringet ſie zur Reiſe und zur völligen Vollkommenheit. Sind ſie aber dahin gekommen, ſo gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang. **)

Endlich iſt zu wünſchen, daß die Tonſetzer ſich nicht ſo gar knechtiſch an eine Form der Arien bänden, ſondern mehr Mannichfaltigkeit einführten. Warum doch immer ein Ritornell, wo keines nöthig iſt? Warum immer ein zweyter oft zu ſehr abſtechender Theil, wo die Empfindung dieſelbe bleibt, und warum bey jeder Arie ein Zwiſchenſpiel der Inſtrumente, eine ſo große Ausdähnung, und endlich eine Wiederholung des erſten Theiles? Alle dieſe Sachen können ſehr gut ſeyn, wenn ſie nur zu rechter Zeit gebraucht werden; aber oft iſt es noch beſſer eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemale ſehr glüklich das Ritornel weggelaſſen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geſchwächt worden ſeyn. Die fürtreffliche Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz ſchneidende Arie, O! Numi Conſiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beſte Kraft unfehlbar verlieren.

Das Arioſo, welches bisweilen von ſo fürtreflicher Würkung iſt, und ein Recitativ in abgemeſſener Bewegung, ſind beynahe ganz aus den Opern verſchwunden; ſo daß zwiſchen dem Recitativ, und der ſo müheſam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwiſchengattungen des Geſanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es iſt kaum zu begreifen, wie man auf dieſe magere Einſchränkung des Operngeſanges gefallen iſt.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftritts der Perſonen gehört, iſt bey jedem Schauſpiel, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenſtänden der Empfindung die Einbildung das Meiſte thut, ſo kann eine mittelmäßige Oper durch geſchikte Veranſtaltung des Aeußerlichen der Vorſtellung gut, und eine fürtreffliche, durch Vernachläßigung derſelben, ſchlecht werden. Das Allgemeine was hierüber zu ſagen wäre, iſt bereits an einer andern Stelle dieſes Werks geſagt worden. *)

*) S. Läufe.

**) Algarotti ſaggio ſopra l'Opera. Um über alles, was ich von der Oper zu ſagen hätte, kürzer zu ſeyn, verweiſe ich überhaupt die, denen dieſe Materie intereſſant iſt, auf dieſes kleine Werk, das mit eben ſo viel Geſchmak als Einſicht geſchrieben iſt.

*) Im Artikel Leidenſchaft. S. 147. f.

Digitized by Google

Aus demſelben kann man abnehmen, wie ſehr die äußerlichen Veranſtaltungen bey der Oper wichtig ſind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finſter und traurig, oder prächtig und herrlich iſt: der Auftritt der Perſonen, deren Stellung, Anzug und alles, was zum Aeußerlichen gehöret, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieſes zuſammengenommen, würket in den Gemüthern der Zuſchauer eine ſo ſtarke Spannung zur Leidenſchaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu bewürken; die Gemüther ſind ſchon zum voraus ſo ſehr erhitzt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flammen ſetzet.

Wer dieſes recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunſt der Oper an Lebhaftigkeit der Würkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenſchaften werden da zugleich ins Spiel geſetzt. Darum iſt es von großer Wichtigkeit, daß die äußerlichen Zurüſtungen, von denen ſo ſehr viel abhängt, mit ernſtlicher Ueberlegung veranſtaltet werden.

Der Baumeiſter der Schaubühne muß ein Mann von ſicherem Geſchmak ſeyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Denn muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, oder des Coſtumé, alles ſo einrichten, daß das Auge zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Ausſichten, welche die Baukunſt dem Auge zu verſchaffen im Stand ſind, können jede leidenſchaftliche Stimmung annehmen. Eine Gegend oder eine Ausſicht kann uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholiſch und furchtſam machen; und eben dieſes kann durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewürkt werden. Alſo kann der Baumeiſter dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß ſich genau an die Bahn halten, der der Dichter folget: nichts Unbedeutendes, zum bloßen Kützel des Auges; vielweniger etwas Ueberraſchendes, das dem herrſchenden Ton der Empfindung widerſpricht

Auch die Kleidung der Perſonen iſt zum Eindruk von Wichtigkeit; und es iſt ſehr ungereimt, wenn man dabey blos auf eine dumme Blendung des Auges ſieht. In Rom war es zu der Zeit der Republik ſehr gewöhnlich, daß die Großen, wenn ihnen eine Gefahr drohete; wenn ſie ſich vor dem Volke über ſchwere Beſchuldigungen zu verantworten hatten, oder wenn etwa die Republik in allgemeiner Noth war, Trauerkleider anzogen. Sie wußten, was für Eindruk dergleichen geringſcheinende Dinge auf die Gemüther machen. Darauf und nicht blos auf Pracht und ſtrozzenden Prunk, wie gemeiniglich geſchieht, muß man bey der Opernkleidung ſehen.

Von den Tänzen, die ſchiklicher ganz aus der Oper wegblieben, als daß ſie, wie itzt geſchieht, blos die Handlung unterbrechen, und die durch dieſelbe gemachten Eindrüke auslöſchen, wollen wir hier gar nicht ſprechen, weil das, was in andern Artikeln davon geſagt worden, hinlänglich iſt, dem, der den ganzen Plan einer Oper anordnet, auch eine ſchikliche Anwendung dieſer Kunſt an die Hand zu geben.

Wenn man bedenkt, was für große Kraft in den Werken einer einzigen der ſchönen Künſte liegt; wie ſehr der Dichter uns durch eine Ode hinreiſſen; wie tief uns der Tonſetzer auch ohne Worte rühren; was für lebhafte und daurende Eindrüke der Mahler auf uns machen kann; wenn man zu allem dieſem noch hinzuſetzt, daß

das Schauſpiel ſchon an ſich die Empfindungen auf den höchſten Grad treibet; *) ſo wird man begreifen, wie unwiderſtehlich die Gemüther der Menſchen durch ein Schauſpiel könnten hingeriſſen werden, in welchem die einzelen Kräfte der verſchiedenen ſchönen Künſte ſo genau vereiniget ſind. Ich ſtelle mir vor, daß bey einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbeſteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wol angeordnete und gut ausgeführte Oper geſpielt würde, die darauf abzielte, den neuen Fürſten empfinden zu laſſen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glükſeligkeit der genießt, der ein wahrer Vater ſeines Volks iſt; und denn empfinde ich, daß der Eindruk, den ſie auf ihn machen würde, ſo durchdringend ſeyn müßte, daß kein Tag ſeines künftigen Lebens kommen könnte, da er ſich derſelben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man ſie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöſchlich ſind, und bey geringen Veranlaſſungen ſich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Menſch, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus ſeiner eigenen Erfahrung wiſſen. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein beſonder merkwürdiges Beyſpiel hievon, das Plutarchus im Leben Alexanders erzählt, anzuführen. Man hatte den Antipater bey dem König wegen vieler begangener Ungerechtigkeiten verklagt. Kaßander, des Beklagten Sohn, wollte ihn vertheidigen; aber Alexander, der gegen dieſen bey einer andern Gelegenheit ſchon einen Unwillen geſchöpft hatte, ſagte ihm, vermuthlich mit einer ſehr nachdrüklichen Miene: „Ihr ſollt es gewiß empfinden, wenn es ſich zeigen wird, daß ihr den Leuten unrecht gethan habt“ Dieſes prägte dem Kaſſander eine ſo lebhafte Furcht ein, daß er lange hernach, da er ſchon König in Macedonien und Herr über Griechenland war, bey Erblikung einer Statue des Alexanders, die in Delphi ſtund, plötzlich erſchrak und ſo zitterte, daß er ſich kaum wieder erholen konnte.

*) S. Schauſpiel.

So verächtlich alſo die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunſtaltung iſt, und ſo wenig ſie den groſsen Aufwand, den ſie verurſachet, verdienet, ſo wichtig und ehrwürdig könnte ſie ſeyn, wenn ſie auf den Hauptzwek aller ſchönen Künſte geleitet, und von wahren Virtuoſen bearbeitet würde.

Sie iſt eine nicht alte Erfindung des italiäniſchen Witzes, und wird auch außer Italien gemeiniglich in der Sprache der Welſchen, und von Sängern dieſer Nation aufgeführt. Zwar hatte die griechiſche Tragödie das mit der Oper gemein, daß der Dialog derſelben nach gewiſſen Tonarten der Muſik, wie das Recitativ der Oper declamirt wurde, und daß die lyriſchen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich geſungen wurden. Aber es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlaſſung dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie ſie durch allmählige Veränderungen entſtanden iſt, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Muſik und Tanz untermiſchten Schauſpiel, das groſsen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde, vorgenommen hat, iſt bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane, die **Ottavio Rinucini** im Anfange des letzt verfloſſenen Jahrhundert auf die Schaubühne gebracht hat, für die erſten wahren Opern, darin dramatiſche Handlung, künſtliche Vorſtellungen verſchiedener Scenen durch Maſchinen, Geſang und Tanz, zur Einheit der Vorſtellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Luſtbarkeiten war noch keine ſolche Verbindung

bindung der verſchiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergötzlichkeit der Höfe, bey beſondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbeſteigungen und freundſchaftlichen Beſuchen großer Herren. Aber ſie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk; weil die erſten Unternehmer derſelben merkten, daß dieſes Schauſpiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, ſeyn würde. Und dazu wird ſie noch gegenwärtig in den meiſten großen Städten in Italien, ſo wie die comiſche und tragiſche Schaubühne gebraucht.

Außer Welſchland iſt ſie an ſehr wenig Orten als ein gewöhnliches, dem ganzen Volke für Bezahlung offenſtehendes Schauſpiel eingeführt. Nur wenige große Höfe haben Truppe welſcher Operiſten in ihren Dienſten, und geben in den ſogenannten Winterluſtbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römiſchcatholiſchen Kirche gebothenen Faſtenzeit, einige Vorſtellungen, zum bloſſen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieſer Erniedrigung bleibet, iſt freylich nichts Großes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieſer knechtiſchen Geſtalt die Anwendung der Muſik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenſchaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.

Operetten; Comiſche Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerſpiels mit der Muſik entſtanden, ſo hat die Muſik, mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht, die erſt vor vierzig oder fünfzig Jahren aufgekommen iſt, aber ſeit kurzem ſich der deutſchen comiſchen Schaubühne ſo bemächtiget hat, daß ſie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war ſie ein bloßes Poſſenſpiel zum Lachen, wozu die Deutſchen von dem italiäniſchen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonſetzer allein bemüht, recht poßirlich zu ſeyn. Man muß geſtehen, daß die Muſik, ob es gleich ſcheinet, daß ſie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruk diene, überaus geſchikt iſt, das Poßirliche zu verſtärken, und dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebehrden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein ſo lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das iſt, das man im Intermezzo und in der Operette gar ofte hört.

Da das Lachen auch ſeinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen, ſowol der Geſundheit als dem Gemüthe ſehr zuträglich iſt; ſo würde man nicht wol thun, wenn man der Muſik die Beförderung deſſelben verbieten wollte. Es giebt Tonkünſtler, die ſehr gegen die comiſche Muſik eingenommen ſind, und glauben, daß eine ſo erhabene Kunſt dadurch auf eine unanſtändige Weiſe erniedriget werde. Aber ſie bedenken nicht, daß eine dem Menſchen, nach den Abſichten der Natur würklich nützliche Sache, nicht niedrig ſeyn könne; ſie haben nicht beobachtet, daß die Natur ſelbſt bisweilen unter Veranſtaltungen, die zu erhabenen Abſichten dienen, Freude und Lachen miſcht.

Man muß demnach der comiſchen Muſik ihren Werth laſſen, und nur darauf bedacht ſeyn, daß ſie nicht gar zu herrſchend werde, und daß der gute Geſchmak ſie beſtändig begleite. Ich ſtimme gerne mit ein, wenn man den Tonſetzer, der ſeine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen ſucht, daß er mit ſeinen Inſtrumenten ein

Eſelsgeſchrey nachahmt, aus der Zunſt ſtoßen will; aber, dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contraſt des Ernſt-und Scherzhaften, durch würklich naive Schilderung lácherlich durch einander laufender Gemüthsbewegungen, mich luſtig macht.

Seit kurzem hat man verſucht, die Operette, die anfänglich blos comiſch war, etwas zu veredlen, und daraus entſtehet itzt allmählich ein ganz neues muſikaliſches Drama, welches von gutem Werth ſeyn wird, wenn es von geſchikten Dichtern und Tonſetzern einmal ſeine völlige Form wird bekommen haben. Es iſt der Mühe werth, daß wir uns etwas umſtändlicher hierüber einlaſſen.

Wie die große Oper wichtige und ſehr ernſthafte Gegenſtände bearbeitet, wobey ſtarke Leidenſchaften ins Spiel kommen, ſo kann die Muſik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen ſanftere Empfindungen, Frölichkeit und bloßes Ergötzen zu ſchildern. Um dieſes mit einer ſchiklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es iſt ja ſchon von den älteſten Zeiten her ein Hauptgeſchäffte der Muſik geweſen, auch zu fröhlichen geſellſchaftlichen Unterhaltungen, es ſey durch Tanz oder blos durch Lieder, das ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von franzöſiſchen und deutſchen Operetten von gemäßigtem ſittlichen Inhalt, die zwiſchen der hohen tragiſchen Oper und dem niedrigen Intermezzo gleichſam in der Mitte ſtehen, und uns Hoffnung machen, daß dieſe Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde. Das **Roſenfeſt** von Hrn. **Herman**, der **Aerndtekranz**, und einige andere Stüke von unſerm **Weiße**, ſind gute Verſuche in dieſer Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann ſich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menſchen vom Mittelſtand erheben. Wir würden rathen, dieſem Drama der Muſik einen Ton zu geben, der ſich eben ſo weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comiſchen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre proſaiſch, folglich ohne Muſik, wie es bereits eingeführt iſt; und an ſchiklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt ſelbſt hergenommen, theils als epiſodiſche Geſänge erſcheinen. Die Arien könnten durch die Handlung ſelbſt veranlaſſet, von jeder Art des lyriſchen Inhalts ſeyn, nur müßten ſie ſich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonſetzer müßte dabey auch den gar zu gemeinen und gaſſenliedermäßigen Ton verlaſſen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu ſeyn, ſich befleißen. Seine Arien wären weder ſo ausführlich und ausgearbeitet, noch von ſo mannichfaltiger Modulation, noch ſo reich an begleitenden Stimmen, als die großen Opernarien.

Auf dieſe Weiſe würde würklich eine neue ſehr angenehme Art eines mehr ſittlichen, als leidenſchaftlichen Schauſpiels entſtehen, wobey Poeſie und Muſik vereiniget wären. Außer dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatiſchen Schauſpielen gemein hätte, würde dieſes noch den beſondern Nutzen haben, daß dadurch eine Menge in Poeſie und Muſik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profeſſion zu ſeyn, gut ſingen könnte, von der Schaubühne in Geſellſchaften und in einſame Cabinetten verbreitet würden. Man ſieht in der That, daß gegenwärtig,

ſeit dem Herr Hiller in Leipzig, ſo viel ſehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arietten in Weißens Operetten angebracht hat, in Geſellſchaften und auf Spatziergängen ſehr viel mehr geſungen wird, als ehedem geſchehen iſt.

Oratorium.

(Poeſie; Muſik.)

Ein mit Muſik aufgeführtes geiſtliches aber durchaus lyriſches und kurzes Drama, zum gottesdienſtlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyriſchen Drama zeiget an daß hier keine ſich allmählig entwikelnde Handlung, mit Anſchlägen, Intrigen und durch einanderlaufenden Unternehmungen ſtatt habe, wie in dem für das Schauſpiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verſchiedene Perſonen an, die von einem erhabenen Gegenſtand der Religion, deſſen Feyer begangen wird, ſtark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine ſehr nachdrükliche Weiſe äußern. Die Abſicht dieſes Drama iſt, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Oratorium iſt alſo allemal eine ſehr bekannte Sache, deren Andenken das Feſt gewiedmet iſt. Folglich kann er durchaus lyriſch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem was vorgeht, nöthig ſind. Man weiß zum Voraus, durch was für einen Gegenſtand die Sänger in Empfindung geſetzt werden, und die Art, die beſonderen Umſtände derſelben, unter denen der Gegenſtand ſich jedem zeiget. Dies alles kann aus der Art, wie ſich die ſingenden Perſonen darüber auslaſſen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferſtehung, ſo macht dieſes darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyriſch geſchildert werden. So fängt Ramlers Oratorium vom Tode Jeſu, mit dieſer höchſt rührenden lyriſchen Schildernng an. *)

Ihr Palmen in Gethſemane,
Wen hört ihr ſo verlaſſen trauren?
Wer iſt der ängſtlich ſterbende? - - -
Iſt das mein Jeſus? u. ſ. f.

Dieſes iſt lyriſch erzählt, oder geſchildert, und iſt die einzige für das Oratorium ſchikliche Weiſe, ob ſie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogiſche Reden haben da gar nicht ſtatt, weil ſie für die Muſik ſich gar nicht ſchiken, die weder Begriffe noch Gedanken, ſondern blos Empfindungen ſchildert. Es iſt höchſt abgeſchmakt, ſolche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „**Da ſprach die Magd zu Petrus, auch du biſt einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht**“ in muſikaliſchen Tönen vorzutragen.

Alſo muß der Dichter im Oratorium den epiſchen und den gewöhnlichen dramatiſchen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenſtand ſchildern will, es im lyriſchen Ton thun. Von der lyriſchen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyſpiel gegeben; hier iſt eine von der lyriſchen Erzählung, aus dem angeführten Stük.

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich ſehe
Geſpitzte Keile! — Jeſus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit Wolthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchſchneidet
Die Spitze Nerv', und Ader, und Gebein. u. ſ. f.

Bey

*) Nach der neueſten Ausgabe.

Digitized by Google

Bey dem durchaus herrſchenden lyriſchen Ton, hat dennoch mannichfaltige Abwechslung ſtatt Das Recitativ, das Arioſo, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verſchiedentlich abgewechſelt auf einander folgen.

Eine ſehr weſentliche Sache hiebey iſt dieſes, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, denn noch etwas ſchwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menſchen von feueriger Andacht, und denn zärtliche ſanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonſetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigſte Lehre, die man dem Dichter für dieſe Gattung geben kann, iſt dieſe, daß in den Empfindungen ſelbſt nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenſtandes entſtehe, oder ſich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblik vergeſſen, daß die Perſonen, die er reden läßt, zu einer ſehr feyerlichen Gelegenheit verſammelt ſind, wo alles groß ſeyn muß. Man muß von den hohen Gegenſtänden, die man vor ſich hat, keine beſondere Anwendung aufs Kleine, auf das, was wenigen Menſchen perſönlich iſt, machen, vielweniger ſich in allgemeine moraliſche Betrachtungen einlaſſen. So iſt die erſte Arie in dem erwähnten Ramleriſchen Oratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,
Hör' am Grabe den, der ſchwächer Troſt begehrt:

ob ſie gleich, bey einer andern Gelegenheit ſchön und wichtig ſeyn möchte, hier nicht groß genug, da ſie aus einem blos beſondern Umſtand des hohen Gegenſtandes erwächſt. Wenn der Tod Jeſu als die Verſöhnung des ganzen menſchlichen Geſchlechts angeſehen wird; ſo erweckt beſonders der erſte Blik auf dieſe unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger iſt die ſo ſchöne Arie:

Ihr weichgeſchaffne Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen: u. ſ. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich ſeyn ſoll.

Ich zeige dieſe Mängel deswegen in dem beſten Oratorium, das ich kenne, an, damit es deſto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen ſind, da auch unſre beſten Dichter dagegen fehlen.

Die Muſik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle geſuchte Zierlichkeit erſcheinen. Hier iſt es nicht darum zu thun, ſchön und angenehm, ſondern durchdringend und erhaben zu ſeyn. Da wir aber von dem Geſchmak der Kirchenmuſik in einem beſondern Artikel geſprochen haben, ſo wollen wir hier das, was ſchon dort geſagt worden, nicht wiederholen, ſondern nur in eben der guten Abſicht, in der vorher das Ramleriſche Oratorium in einigen Stüken getadelt worden, auch einige ſchwere Fehler, in der auf eben daſſelbe von dem großen **Graun** ſelbſt verfertigten Muſik begangen worden, anzeigen. Die meiſten Arien unterſcheiden ſich nicht genug von Opernarien; faſt eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beynahe wollüſtige Putz der Melodien, und an einigen Orten ſo gar Spielereyen, die die Empfindung tödten; Paſſagen, die ſich zu jeder Leidenſchaft gleich gut ſchiken; weil ſie gar nichts ſagen. Z. B. in der Arie: **So ſtehet ein Berg Gottes** ꝛc. eine Paſſage auf das Wort **ſtehet**, und ein langer Lauf auf das Wort **ſtrahlen**. In dem ſo feyerlichen Solo: **Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda**, ſind würkliche, bis zum Ekel wiederholte Tändeleyen

beleyen über die Worte **überwunden, der Löwe und dem Stamm Juda.** Ich verehre den Mann, der mein Freund war, in ſeiner Aſche ſo ſehr, als jemand; aber über ſolche ſchwere Verſehen, bey ſo höchſt feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer, nicht ſchweigen. Wenn das warme Intereſſe für das Wahre und Gute mir dieſen Tadel zweyer gegen mich freundſchaftlich geſinnter Männer abgedrungen; ſo iſt es auch nicht Freundſchaft, ſondern würkliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Arie: **Singt dem göttlichen Propheten**, meinen lauten Beyfall gebe: viel andrer fürtrefflicher Stellen dieſer beyden Werke nicht zu gedenken.

Ordnung.

(Schöne Künſte.)

Man ſagt von jeder Sache, ſie ſey ordentlich, wenn man eine Regel entdeket, nach welcher ihre Theile neben einander ſtehen, oder auf einander folgen. Alſo bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphyſiſchen Sinne, eine durch eine, oder mehrere Regeln beſtimmte beſondere Art der Stellung, oder der Folge aller zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehrern Einförmigkeit entſteht. In den Reyhen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. iſt Ordnung; weil in beyden die verſchiedenen Zahlen nach einem Geſetz auf einander folgen, wodurch Einförmigkeit entſteht. Man entdeket es in der erſten Reihe darin, daß jede folgende Zahl um 1 größer iſt, als die vorhergehende; und in der andern darin, daß jede folgende das doppelte der vorhergehenden iſt. Die Ordnung hat alſo da ſtatt, wo mehrere Dinge nach einer gewiſſen Regel neben einander ſtehen, oder auf einander folgen können: ſie wird durch die Regel, oder durch das Geſetz, nach welcher dieſe Dinge neben einander ſtehen, oder auf einander folgen, beſtimmt; und man erkennt, oder bemerkt ſie, ſo bald man entdeket, daß die Sachen nach einem Geſetz verbunden ſind, wenn gleich dieſes Geſetz keine Abſicht zum Grund hat, und nicht aus Ueberlegung vorhanden iſt. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtrüpfen. In dieſer Folge der Tropfen iſt Ordnung, ohne Abſicht; die Umſtände der Sache bringen es ſo mit ſich, daß jede Tropfe gleich geſchwinde auf die vorhergehende folget. Dies iſt hier das Geſetz der Folge, durch welches ſie Ordnung bekommt. Es kann ſich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Abſicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdeken alsdenn Ordnung und Geſetze der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung ſind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Geſetz, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, ſo ſagen wir, die Sachen ſeyen unordentlich durch einander. Dieſes ſagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entſtanden wäre.

Die Ordnung kann ſehr einfach, aber ſie kann auch ſehr verwikelt ſeyn; weil das Geſetz derſelben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genug thun muß. Es giebt auch vielerley ganz verſchiedene Gattungen der Ordnung nach Verſchiedenheit der Abſicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorſchreibt. Damit wir uns aber nicht in allgemeine metaphyſiſche Betrachtungen vertiefen, ſondern blos bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der ſchönen Künſte davon nöthig hat; ſo wollen wir hier blos von

den

Digitized by Google

den Dingen ſprechen, die durch Ordnung eine äſthetiſche Kraſt bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf dieſe Weiſe läßt ſich die Würkung der Ordnung vor allen Nebenwürkungen abgeſondert erkenn n.

Eine Menge vor unſern Augen zerſtreut liegender Feldſteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringſten Grad der Aufmerkſamkeit ſehen, kann durch Ordnung in einen Gegenſtand verwandelt werden, den wir mit Aufmerkſamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einzeler Theil für ſich äſthetiſche Kraſt, ſondern iſt völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewiſſe Anordnung dieſer Steine, ſo hat das Materielle, oder das, was jeder Stein an ſich hat, keinen Antheil an dieſer Würkung. So haben einzele Schläge auf eine Trommel, oder auf einen Ambos nichts, das uns lokte; aber ſo bald wir Ordnung darin bemerken, beſonders, wenn ſie metriſch, oder rhythmiſch werden, ſo bekommen ſie äſthetiſche Kraſt.

Ganz anders iſt es mit ſolchen Dingen beſchaffen, die ſchon einzeln, jedes für ſich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemählde, wo jede Figur für ſich ſchon etwas hat, das den Geiſt oder das Herz beſchäfftiget. Wenn in dergleichen Gegenſtände Ordnung gelegt wird, ſo kann daraus eine Würkung entſtehen, wozu nicht blos die Ordnung, ſondern auch das Materielle der geordneten Dinge das ihrige beyträgt.

Indem wir alſo hier die Ordnung und ihre Würkung betrachten, geſchiehet es blos in ſo fern ſie rein, und von aller materiellen Kraſt der geordneten Sachen abgeſondert iſt, das iſt, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rükſicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Unordnung; denn dieſes letztere Wort ſcheinet allemal die Ordnung auszudrüken, die in Rükſicht auf das Materielle der Sachen beſtimmt wird. Hier iſt ſie alſo gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderſtehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Beſtimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, ſo bewürket ſie das, was insgemein Regelmäßigkeit genennt wird, wie wenn Soldaten in Reihen und Glieder ſtehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln beſtimmt, ſo daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müſſen erfüllt werden, ſo wird der Erfolg davon ſchon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entſtehen.

Die Ordnung würkt Aufmerkſamkeit auf den Gegenſtand, Gefallen an demſelben, macht ihn faßlich, und prägt ihm die Vorſtellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, ſo behält man es nicht in der Einbildungskraft; weil es keine faßliche Form hat. Aber die Würkung der Ordnung auf die Einbildungskraft kann ſich bis auf einen hohen Grad des Wolgefallens und Vergnügens erſtreken; wenn ſie viel Mannichfaltigkeit genau in Eines verbindet, ſo bewürkt ſie eine Art des Schönen, welches ſehr gefällt. Man ſieht ſehr ſchöne moſaiſch gepflaſterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußboden, da blos die Ordnung, in welcher kleine verſchiedentlich gefärbte Drey- und Viereke geſetzt ſind, eine ſehr angenehme Mannichfaltigkeit von Formen und Verbindungen bewürket. Sogar kann durch blos reine Ordnung ſchon etwas von ſittlicher und leidenſchaftlicher Kraſt in den Gegenſtand gelegt werden. Sie kann etwas phantaſtiſches; aber auch etwas wol überlegtes, etwas ſehr einfaches und gefälliges; aber auch etwas verwikeltes

und

und lebhaftes haben. Das Spiel der Trommel, wo ein Stük vom andern ſich blos durch die Ordnung der aufeinanderfolgenden Schläge unterſcheidet, kann allerley leidenſchaftlichen Ausdruk annehmen. So mannichfaltig iſt die Würkung der Ordnung.

Der Künſtler kann alſo vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken iſt ſie das einzige Aeſthetiſche, wodurch ſie zu Werken des Geſchmaks werden. So gehören viele Werke der Baukunſt nur darum unter die Werke der ſchönen Künſte, weil die verſchiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Genie, oder der Geſchmak des Künſtlers erfunden, ſondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander geſetzt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geſchmaks nichts, als die Ordnung. In der Muſik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die außer einer ſehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aeſthetiſches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epiſchen Vers, deſſen Inhalt nichts äſthetiſches hat, durch Ordnung der Sylben einen ſchönen Klang, wodurch er die epiſche Würde bekommt. Dergleichen kommen beym Homer nicht ſelten vor. Schon der niedrigſte Grad der Ordnung, oder die bloße Regelmäßigkeit iſt bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der Werke des Geſchmaks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunſt in eine Rangordnung ſetzen wollte, ſo würden dergleichen Werke, die blos durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von äſthetiſchem Werth hat, die niedrigſte Claſſe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinnen fallende Ordnung aber ſchiket ſich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; ſie werden matt, weil man auf einen Blik das wenige Aeſthetiſche, was ſie haben, entdeket: darum iſt nichts matter, als ein Gedicht von ſehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem ſchwachen Stoff muß ſchon durch eine künſtlichere Ordnung, darin ein Rhythmus iſt, etwas aufgeholfen werden *) Dadurch bekommen Gebäude, die ſonſt gar nichts bemerkenswürdiges an ſich haben, bisweilen ein ſehr artiges Anſehen; dadurch werden Tonſtüke, Tänze, auch wol bisweilen kleine lyriſche Gedichte, die man ohne dieſe Zierde, die ſie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

Das Wichtigſte, was der Künſtler in Abſicht auf die Ordnung, die, ſo wie wir ſie hier anſehen, allemal die Form ſeines Werks betrifft, zu bedenken hat, iſt, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemeſſen ſey, damit einem ſchwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das Schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geſchehe. Der Baumeiſter, dem es gelungen wäre, für eine prächtige Cathedralkirche eine große Form zu erfinden, würde durch die ſchönſte und verwikeltſte Eurythmie viel kleiner Theile, den Haupteindruk, den das Gebäude machen ſollte, ſchwächen. Wo die Empfindung ſchon ſtark getroffen worden, da muß die Phantaſie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht iſt es aus dieſem Grunde geſchehen, daß der feine Geſchmak der Griechen für den Hymnus, wo das Herz blos von Andacht und Bewundrung ſollte gerührt werden, keine von den künſtlichen lyriſchen Versarten, ſondern den einfachen Hexameter gewählt hat.

Eine verwikelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere, aber dieſer Reiz iſt blos für die Phantaſie, und er kann ſogar die Eindrüke auf den Verſtand und auf das Herz ſchwächen.

*) S. Metriſch.

chen. Außer dem iſt das Verwikelte auch nicht ſo leicht im Gedächtniß zu behalten, als das Einfachere. Wo es alſo darum zu thun iſt, daß das Materielle eines Werks feſt in den Gemüthern zurük bleibe, da iſt die einfacheſte Ordnung, der verwikelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unſere ehemalige ſehr einfache lyriſche Versarten bequemer ſind, als die künſtlichern griechiſchen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtniß zu behalten. Aus eben dem Grunde findet man in der Muſik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig iſt, ſie leicht ins Ohr zu faſſen, allemal einen weit einfacheren Rhythmus haben, als Stüke von demſelben Charakter, die blos zum Spielen für das Clavier geſetzt ſind.

Ordnung; Säulenordnung.

(Baukunſt.)

Die Griechen, die wir in der Baukunſt zu unſern Lehrern angenommen haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude ſo, daß meiſt allezeit die Theile, welche Unterſtützung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen, an den Außenſeiten, oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geſchmak, der in dem Gebäude herrſchen ſollte, waren die Säulen von beſonderer Form, von beſondern Verzierungen und Verhältniſſen, und nach Verſchiedenheit der Säulen, wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das **Gebälk** nennt, *) in Verhältniß und Verzierung abgeändert. Die beſondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes iſt das, was man eine **Säulenordnung**, oder ſchlechtweg eine **Ordnung** nennt. Zu einer ſolchen Ordnung gehöret alſo die Säule, und das über ihr liegende Gebälke, welches für jede beſondere Art der Säule, auch eine beſondere Beſchaffenheit hat, wodurch ſich, ſo gut als durch die Säule ſelbſt, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

In der neuern Baukunſt werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude geſetzt, als in der alten Baukunſt gebräuchlich geweſen, und man ſieht itzt keine Gebäude mehr, die, wie viele griechiſche, ringsherum mit einer, oder mehr Reihen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit ein Luſtgebäude nach antikem Geſchmak im Kleinen aufgeführt wird. Doch iſt ſelten ein Pallaſt, eine große Kirche, wo nicht von außen, oder inwendig an einzelen Theilen Säulen angebracht werden. Man ſiehet alſo noch immer die genaue Kenntniß und den guten Geſchmak in den Säulenordnungen als einen ſehr weſentlichen Theil deſſen an, was ein guter Baumeiſter beſitzen muß.

Die Griechen hatten nicht mehr als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die ſie erfunden hatten, die **doriſche**, **ioniſche** und **corinthiſche** genennt worden. Die römiſchen Baumeiſter nahmen ſie auch an, und erfanden überdem eine neue Ordnung, die man die **römiſche**, oder **zuſammengeſetzte** nennt. Und weil die Hetrurier auch ihre beſondere Ordnung hatten, welche die Römer von ihnen annahmen, und die **toscaniſche** nannten, ſo zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechiſchen als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beſchaffenheit der alten Ordnungen iſt uns theils aus den aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derſelben, theils aus den Beſchreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas ſo beſtimmtes in ihrem Charakter, daß ſie

ſich

*) S. Gebälk

Digitized by Google

ſich allemal von jeder anderer aus zeichnet; aber auch vieles, das bald jeder der alten Baumeiſter nach ſeinem eigenen Geſchmak eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verſchiedener Gebäude nach joniſcher Ordnung noch vorhanden ſind, ſo viel Abänderungen dieſer Ordnung in viel einzelen Theilen trifft man auch an. Dieſe Verſchiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft ſehr weit. Die älteſten doriſchen Säulen ſind ohne Füße und ſehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom iſt nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Knäufe ſind aus joniſchen und doriſchen vermiſcht, der Unterbalken und Fries aber ſind in Eins zuſammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung ſo beſtimmen, daß man ſie dadurch leicht von allen andern unterſcheiden kann, wie aus den beſondern Artikeln über die Ordnungen zu ſehen iſt; *) aber Regeln über die Beſchaffenheit und Verhältniß aller einzelen Theile, die überall, oder doch nur von den meiſten Baumeiſtern befolget würden, laſſen ſich nicht geben; weil darin jeder ſeinem Geſchmak folget. Es haben ſich verſchiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geſchmak und den Verhältniſſen der berühmteſten Baumeiſter unter den Neuern, aufzuzeichnen, und ſie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu ſtellen. Wer ohne Aufwand ein ſolches Werk zu beſitzen wünſchet, dem empfehlen wir ein ganz kleines Werkgen, das unter dem Titel: **deutliche und gegründete Vorſtellung und Beſchreibung, wie ſechs berühmter Baumeiſter, Palladii, Cantanei, Serlii, Vignolá, Scamozzi und Branca Säulenordnungen aufzureiſſen, von Daniel Stettern**, in Nürnberg herausgekommen.

*) S. Corinthiſch; Doriſch u. ſ. f.

Die verſchiedenen Abänderungen aber, die ſich in den antiken Ueberbleibſeln zeigen, ſind aus einigen zum Theil ziemlich koſtbaren Werken, darin dieſe Ueberbleibſel mit Ausmeſſungen abgezeichnet ſind, zu ſehen.

Die vornehmſten Werke, in denen die übrig gebliebenen griechiſchen und römiſchen Gebäude, und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemeſſen zu finden, ſind folgende:

Les edifices antiques de Rome deſſinés & meſurés très exactement par Ant. Deſgodez Architecte. *)

Les plus beaux monumens de Rome ancienne &c. deſſinés par Mr. Barbault &c. **)

Reliquiæ Antiquæ Urbis Romæ, quarum ſingulas — delineavit, dimenſus eſt, deſcripſit atque in æs incidit Bonavent. ab Overbeke &c. ***)

Le Antichità Romane Opera di Gian-Batt. Piraneſi Archit. Venet. †)

Del Palazzo di Cæſari; ſive de regiis antiqu. Cæſar ædibus; opera poſth. di Monſig. Franc. Bianchini Veroneſe ††)

Les Ruines des plus beaux monumens de la Grece par Mr. le Roi. †††)

Antiquités d'Athenes. — par Meſſ. Stuart & Revett. *)

Les

*) à Paris 1682. fol.

**) à Rome 1761. gr. fol.

***) Amſtelod. 1703. III. Vol. fol. mag.

†) in Rome. 1756. IV. Vol. fol. mag.

††) in Verona 1738. fol.

†††) à Paris 1758. gr. fol.

*) Lond. 1767. gr. fol.

Les Ruines de Poeſtum ou de Poſidonie dans la grande Grece par T. Major. &c. trad. de l'Anglois. *)

Les Ruines de Balbeck autrement dite Heliopolis — par Rob. Wood & Dawkens. **)

Les Ruines de Palmyre autrem. dite Tedmor au déſert par R. Wood & Dawkens. ***)

The Jonian Antiquitis published with the permiſſion of Dilettanti. &c. †)

Ich habe mir in dieſem Werke zur Regel gemacht, blos die Art, wie unſer einheimiſche Baumeiſter **Goldmann** die Ordnungen behandelt, ausführlich anzuzeigen, beſonders, weil er in der doriſchen Ordnung meines Erachtens alles weit ſchiklicher, als andere eingerichtet hat.

In Anſehung der Höhe und Stärke theilet dieſer Baumeiſter die Ordnungen in zwey Claſſen, in niedrige, ſtarke, und in höhere und ſchlanke. Zu jener rechnet er die toſcaniſche, doriſche und joniſche. Zu dieſer die römiſche und corinthiſche. Jede Ordnung der erſten Claſſe hat eine Höhe von 20 Modeln, wenn nämlich keine Poſtamente oder Säulenſtühle, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieſer Höhe kommen 16 Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beyden hohen Ordnungen ſind von 24 Modeln, davon das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch iſt. Einige Baumeiſter geben jeder Ordnung eine beſondere Höhe, ſo daß von der toſcaniſchen bis zur corinthiſchen jede um einige Model höher wird. Denn ſetzet unſer Baumeiſter auch für die niedrigen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln als die ſchiklichſte, feſt. *)

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren beſondern, nicht blos durch zufällige Zierrathen beſtimmten, ſondern über ihr ganzes Anſehen ſich erſtrekenden Charakter, wodurch fünferley ſich ſehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Abſicht auf den darin herrſchenden Geſchmak, oder Ton entſtehen. Denn nach den Ordnungen muß ſich auch alles übrige, was zur Verzierung gehöret, richten. Für die zwey ſchlechtern Ordnungen nimmt er zu kleinern Gliedern bloße Riemlein, in den zierlichen ſetzet er noch Reiflein daran. Der toſcaniſchen Ordnung, als der einfacheſten und ſchlechteſten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubet gar nichts geſchnitztes daran. Sie ſchiket ſich alſo für die einfacheſten Gebäude, wo blos das Nothdürftige zur Feſtigkeit und zu Befriedigung des Auges geſucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuſer. Die toſcaniſche Ordnung ſcheinet die älteſte von allen zu ſeyn, und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, ſcheinet die zweyte, oder doriſche Ordnung entſtanden zu ſeyn.

Ihr Charakter ſoll nach Goldmann in einer männlichen Pracht beſtehen, die noch nichts Zierliches ſucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeiget. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorgehenden, macht ſie aber meiſtentheils ſtark. Die Säulen vertragen kein Schnitzwerk; am Fries des Gebälkes ſtehen die Balkenköpfe etwas hervor, und ſind mit Dreyſchlitzen ausgehauen; die Metopen können glatt

*) Lond. 1768. gr. fol.

**) Lond. 1757. gr. fol.

***) Lond. 1753. gr. fol.

†) Lond. 1769. gr. fol.

*) S. Säulenweite.

Digitized by Google

glatt gelaſſen, oder mit bedeutendem, aber einfachem Schnitzwerk verziert werden. Sie ſchiket ſich für Gebäude, die vorzüglich den Charakter der Stärke und des Maßiven, aber mit einer etwas ernſthaften Pracht anzeigen ſollen; zu prächtigen Magazinen, Gerichtshöfen, Zeughäuſern, Rathhäuſern, großen und prächtigen Stadtthoren.

Die dritte, oder joniſche Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwiſchen den ſchlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfalt mit feinem, zierlichem Weſen. Sie hat Schneken und kleineres Schnitzwerk an dem Knauff der Säule, und ſein Dekel iſt nicht mehr vierekigt, ſondern ausgeſchweift. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnitzwerk gezieret ſeyn. Ueber dem Fries giebt unſer Baumeiſter ihr glatte, aber unten ausgeſchweifte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter ſcheinet einfache, beſcheidene Annehmlichkeit zu ſeyn. Die Griechen brauchten ſie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwärtig wird ſie vielfältig zu Kirchen gebraucht; ſie ſchiket ſich auch zu Luſthäuſern großer Herren, und zu ſchönen Landhäuſern.

Dieſes ſind die verſchiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römiſche, von den zwey höhern die erſte, erweket das Gefühl einer anſehnlichen, ſchlanken, ſchönen, aber noch nicht in allem Reichthum des Putzes und der Zierlichkeit erſcheinenden Geſtalt. Der Knauff der Säule hat zwey über einander ſtehende Reyhen von ſchönem Laubwerk, und an den Eken Schneken nach joniſcher Art. Ueber dem Fries erſcheinen mit Laubwerk ausgeſchnitzte Sparrenköpfe. Durchaus hat ſie mehrere und feinere Glieder von mannichfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie ſchiket ſich nur zu ganz großen öffentlichen Gebäuden, die ſich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchſten Grad der Zierlichkeit, auszeichnen ſollen. Zu Hauptkirchen in großen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Paläſten der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch geſtehen, daß der Knauff der römiſchen Säule, ob er gleich ſonſt ziemlich gut das Mittel, zwiſchen der ſchönen Einfalt des joniſchen, und der höchſt zierlichen Schönheit des corinthiſchen hält, noch etwas Schwerfälliges habe, welches vermuthlich die Urſach iſt, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthiſche Ordnung verbindet mit einem hohen und ſchlanken Anſehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule pranget mit drey übereinanderſtehenden Reihen des ſchönſten Laubwerks, das in der Natur zu ſehen iſt, aus dem ſich unter dem Dekel viele in Schnekenform gewundene Auswüchſe der Stiehle, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries ſtehen ſchön geſchnitzte Dielen- und Sparrenköpfe hervor; überall iſt mehr Reichthum und Mannichfaltigkeit der kleinern Glieder, als in andern Ordnungen. Da ſie die höchſte und zugleich am reichſten ausgeſchmükte Schönheit der Baukunſt enthält, ſo ſchiket ſie ſich auch nur für die Gebäude, ſie ſeyen groß oder klein, welche eine feſtliche Pracht, aber mit etwas Verſchwendung vertragen; denn wo noch etwas Ernſthaftes zum Charakter des Gebäudes gehöret, da ſcheinet dieſe Ordnung ſchon zu viel geſchmüktes zu haben. Aus dieſem Grunde ſcheinet ſie für Kirchen ſich weniger zu ſchiken, als die beſcheidene joniſche Ordnung. Wenn man eigene geiſtliche und weltliche Gebäude für die Feyer der höchſten Freudenfeſte hätte, ſo würde ſie ſich am beſten dazu ſchiken. Zu Opernhäuſern, und innerhalb zu großen Audienz- und

Feſtſälen der Monarchen, auch überall, wo die Phantaſie am höchſten zu reizen iſt, iſt ſie vorzüglich ſchiklich.

Man findet häufig, daß auch ſchon die alten Baumeiſter, wie die meiſten neuern auch thun, dem Charakter der Ordnung, die ſie gewählt haben, nicht allemal getreu bleiben, ſondern einzele Theile aus einer Ordnung in eine andere übertragen. So findet man den attiſchen Säulenfuß unter joniſchen und corinthiſchen Säulen, und der Kranz iſt manchmal in der joniſchen Ordnung eben ſo reich, als in der corinthiſchen. Dielen- und Sparrenköpfe, nach einerley Art geformt, und Zahnſchnitte findet man ohne Unterſchied in allen Ordnungen, außer der tocaniſchen, welche ſehr ſelten gebraucht wird; ſo daß gar oft eine Ordnung ſich allein durch den Knauff der Säulen erkennen läßt. Wäre es nicht weit beſſer, wenn alle Baumeiſter, wie Goldmann, für jede Ordnung in jedem Hauptheil etwas beſtimmt charakteriſtiſches annähmen; ſo, daß man ſchon aus jedem Haupttheile, als blos aus dem Fuß der Säule, oder aus dem Unterbalken, aus dem Fries, oder aus dem Krantz, die Ordnung eben ſo gut, als aus dem Knauff erkennen könnte? Ein Baumeiſter von Geſchmak würde, des genauer beſtimmten Charakters jeder Ordnung ungeachtet, allemal Mittel genug finden, einerley Ordnung dennoch mannichfaltig zu behandlen.

Es iſt vielfältig darüber geſtritten worden, ob es angehe, oder nicht, neue Säulenordnungen in die Baukunſt einzuführen. Verſchiedene Baumeiſter haben es würklich verſucht; aber keiner iſt ſo glüklich geweſen, daß ſeine neue Ordnung nur in ſeinem Lande, vielweniger von andern Ländern der Zahl der gangbaren Ordnungen wäre einverleibet worden. Sollte denn eben die Anzahl und Beſchaffenheit der bekannten fünf Ordnungen in der Natur des Geſchmaks gegründet ſeyn?

Daß zwiſchen der höchſten Einfalt mit Regelmäßigkeit verbunden, und zwiſchen der höchſten Schönheit einer Ordnung viel merkliche Grade des Schönen liegen, darf nicht bewieſen werden. Wer wird ſich getrauen zu beweiſen, daß blos drey, oder vier, oder fünf ſolche Grade merklich genug ſind, um ſie als Stufen zu brauchen, vom Niedrigſten auf den Höchſten zu kommen? Oder wer wird ſich getrauen, den Beweis zu führen, daß die höchſte Stufe des zierlich Schönen, allein in dem Charakter der corinthiſchen Säule zu finden ſey?

Wir halten alſo dafür, daß man zwar einige wenige Hauptcharaktere der Ordnungen feſtſetze; daß dieſe Charaktere durch etwas Beſtimmtes, das ſich allemal dabey finden muß, angezeiget werden; daß die beſondere Art aber, dieſes Charakteriſtiſche zu erreichen, dem beſondern Geſchmak eines jeden Baumeiſters zu überlaſſen ſey. Ob man denn ſeiner Art einen beſondern Namen geben ſoll, oder nicht, iſt eine gleichgültige Sache. Die griechiſchen Baumeiſter wählten für das Laubwerk des corinthiſchen Knauffs Acanthusbläter, die in der That eine große Schönheit haben. Geſetzt ein Baumeiſter in Syrien oder Paläſtina hätte dafür die Blätter der Palmen gewählt; würde er darum zu tadeln ſeyn? Man gebe nun ſeiner Ordnung den Namen der orientaliſchen, oder man gebe ihr keinen Namen, dieſes wird gleichgültig ſeyn. So hat unſer Slüter in dem Königlichen Schloſſe zu Berlin Säulen und Gebälke von großer Schönheit angebracht, die ſich von jeder der alten Ordnungen merklich unterſcheiden. Man nenne ſie die Preußiſche Ordnung, oder gebe ihr gar keinen Namen, genug, daß ſie noch immer den Hauptcharakter der joniſchen Ordnung

nung trägt, und dadurch ihren beſtimmten Rang in der Abſtufung des Schönen bekommt. Man könnte, ohne aus dem Charakter der Doriſchen Ordnung herauszutretten an den Balkenköpfen des doriſchen Frieſes, anſtatt der Tryglyphen, einer ſehr gleichgültigen Zierrath, anderes ſehr einfaches Schnitzwerk anbringen, und jedem von Vorurtheilen eingenommenen Liebhaber dadurch gefallen. Man gebe nun einer ſolchen Ordnung einen andern Namen, wenn man will; ſie bleibet immer dem Charakter nach im zweyten Grad. Sturm, der Herausgeber des Goldmanniſchen Werks über die Baukunſt, hat eine ſechste Ordnung für deutſche Palläſte vorgeſchlagen, die er die deutſche Ordnung nennt. Sie iſt etwas ſchwerfällig, und hat kein Glük gemacht. Das ehemalige Grapendorfiſche izt Berendsſche groſse Haus am Dönhofſchen Platz in Berlin iſt darnach gebaut.

Die Goldmanniſchen Verhältniſſe der Haupttheile der fünf Ordnungen ſind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu ſehen.

Verhältniſſe der Höhen.

	Toſcan.	Doriſch.	Joniſch.	Corinth.	Römiſch.
Der Säulenfuß.	1 Mod.	1.	1.	1.	1.
Der Säulenſtamm.	14.	14.	14.	$16\frac{2}{3}$.	$16\frac{2}{3}$.
Der Knauff.	1.	1.	1.	$2\frac{1}{3}$.	$2\frac{1}{3}$.
Der Unterbalken.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.
Der Fries.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{15}$.	$1\frac{1}{15}$.	$1\frac{1}{15}$.
Der Kranz.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{3}{5}$.	$1\frac{3}{5}$.	$1\frac{3}{5}$.

Verhältniſſe der Auslaufungen.

	Toſcan.	Doriſch.	Joniſch.	Corinth.	Römiſch.
Der Säulenfuß.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.
Der untere Theil des Stammes.	1.	1.	1.	1.	1.
Der obere Theil des Stammes.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{5}{6}$.
Der Knauff.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$	$1\frac{7}{10}$.	$1\frac{2}{5}$.	$1\frac{2}{3}$.
Der Unterbalken.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{29}{30}$.	1.	$1\frac{1}{30}$	$1\frac{1}{12}$.
Der Fries.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{5}{6}$.
Der Kranz.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{13}{30}$.	$2\frac{13}{30}$.

Digitized by Google

Es wäre zu weitläuftig und ſehr überflüßig, die Höhen und Auslaufungen aller Glieder hier anzuzeigen. Wir haben deswegen dieſes nur von den Haupttheilen gethan, daß diejenigen, die Goldmanns giften und überlegten Geſchmak nicht kennen, mit einem Blik die guten Verhältniſſe ſeiner Ordnungen in Haupttheilen überſehen können.

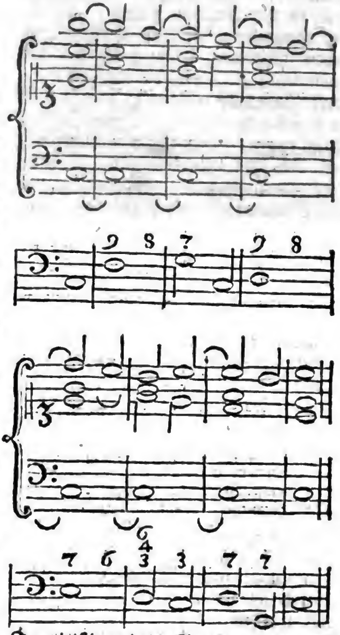
Orgelpunkt.

(Muſik.)

In vielſtimmigen Kirchenſtüken kommen bey Schlüſſen oft ſolche Stellen, da bey liegendem Baſſe die obern Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie manichfaltigen Geſang fortführen: eine ſolche Stelle wird ein **Orgelpunkt** genennt, weil die Orgel, welche dabey im Baſſe blos den Ton aushält, einigermaaßen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor, und iſt als eine Verzögerung des Schlußes anzuſehen.

Da der Baß dabey liegen bleibt, ſo kann es nicht anders ſeyn, als daß die obern Stimmen den Geſang meiſtentheils durch Diſſonanzen hindurch führen. Um ſich eine richtige Vorſtellungen vom Orgelpunkt zu machen, darf man ſich nur vorſtellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verſchiedenen Vorhälte nicht unmittelbar in die Töne des Dreyklanges der Tonica auflößt, ſondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Reyhe wolzuſammenhangender Accorde langſam zu der Auflöſung übergeht, ſo entſteht der Orgelpunkt.

Er erfodert aber eine gute Kenntniß der Harmonie, damit dieſe Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum liegenden Baßton gehört, dennoch wol zuſammen hangen und nichts widriges hören laſſen. Die Hauptſache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Baß wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortſchreitung auf den letzten Ton führenden Baſſe können verſehen werden. Dieſes wird durch folgendes Beyſpiel erläutert werden.



In vielſtimmigen Sachen verdoppelt man bey dem Orgelpunkt die Töne, die bey dem eigentlichen Baſſe, der da ſtehen müßte, wenn der liegende Baßton weggenommen würde, zu verdoppeln wären.

Insgemein bringt man in Fugen bey dem Hauptſchluß einen Orgelpunkt ſo an, daß die verſchiedenen Sätze und Gegenſätze, die in der Füge vorgekommen, auf einem liegenden

Baſſe, ſo weit es angehet, vereiniget werden. Doch wird er auch bey andern Kirchenſachen, die nicht als Fugen behandelt werden, angebracht.

Originalgeiſt.
(Schöne Künſte.)

Dieſen Namen verdienen die Menſchen, die in ihrem Denken und Handeln ſo viel Eigenes haben, daß ſie ſich von andern merklich auszeichnen; deren Charakter eine beſondere Art ausmacht, in der ſie die einzigen ſind. Hier betrachten wir den Originalgeiſt, in ſo fern er ſich in den Werken der Kunſt zeiget, denen er ein eigenes, ſich von der Art aller andern Künſtler ſtark auszeichnendes Gepräge giebt. Der Originalgeiſt wird dem Nachahmer entgegen geſtellt, wie wir ſchon anderswo erinnert haben. *) Es iſt in verſchiedenen Stellen dieſes Werks **) angemerket worden, daß der wahre Urſprung aller ſchönen Künſte in der Natur des menſchlichen Gemüthes anzutreffen iſt; daß Menſchen von mehr als gewöhnlicher Lebhaſtigkeit der Phantaſie und der Empfindung, die zugleich ein ſchärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyſpiel gereizt, gewiſſen Werken, oder Aeußerungen des Genies und der Empfindung, durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch ſie zu Werken der ſchönen Kunſt werden. Dieſe ſind in den ſchönen Künſten Erfinder, auch denn, wenn ſie in ihrer Gattung nicht die erſten ſind, ſondern bereits Vorgänger gehabt haben: ſie ſind Originalgeiſter, in ſo fern ſie nicht aus Nachahmung, ſondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der ſchönen Kunſt verfertiget haben. Gemeiniglich werden dergleichen Genie in ihren Erfindungen und auch in ihrem Geſchmak genug Eigenes haben, daß ſie auch darin original ſind. Wenn dieſe Köpfe keine Vorgänger gehabt hätten, ſo würden ſie die erſten Urheber ihrer Kunſt geweſen ſeyn, weil die Natur ihnen alles dazu nöthige gegeben hat. Sie ſind, wie Young ſagt, zufällige Originale.

Man erkennet dergleichen Originalgeiſter daran, daß ſie einen unwiderſtehlichen Trieb zu ihrer Kunſt haben; daß ſie alle Hinderniſſe, die ſich ihnen gegen die Ausübung derſelben in den Weg legen, überwinden; daß ihnen Erfindung und Ausübung leicht wird; daß die zu einem Werk nöthige Materie ihnen gleichſam in vollem Strohm zufließt, und daß ſie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genie ſollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel Eigenes und Beſonderes zeigen. Es giebt zwar auch hierin Grade, und ein ſolcher Originalgeiſt hat vor dem andern mehr Muth und Kühnheit: daher kann es kommen, daß einige Erfinder neuer Arten ſind, andere ſich an die Formen und Arten halten, die ſie eingeführt finden, und in dieſem Punkt Nachahmer ſind. So iſt in der Dichtkunſt Horaz ein Originalgeiſt, der in den Formen das Bekannte nachgeahmt hat; **Klopſtok** aber hat neue Formen erfunden: in der Muſik war unſer **Graun** unſtreitig ein Originalgeiſt, aber er hat in den Formen nichts Neues: in der Mahlerey war **Raphael** gewiß Original, aber in den Formen hat er ſich ungleich mehr an das Gewöhnliche gehalten, als **Hogarth**. Man kann alſo ein Originalgeiſt ſeyn, und doch in gar viel Dingen ſich nach dem gewöhnlichen richten: ſo iſt auch Virgil in vielen Stüken ein bloßer Nachahmer, und doch iſt er in Eigenem reich

*) S. Nachahmung.

**) S. Künſte; Dichtkunſt; Geſang; Muſik u. a.

reich genug, um unter die Originalgeiſter geſezt zu werden.

Die Originalgeiſter, in welchem Stük der Kunſt ſie es ſeyen, ſind aus mehr, als einem Grunde, wie Young ſich ausdrükt, unſre großen Lieblinge, und ſie müſſen es auch ſeyn; denn ſie ſind große Wohlthäter; ſie erweitern das Reich der Wiſſenſchaften, und vergrößern das Gebiet mit einer neuen Provinz; *) ſie öffnen uns neue Quellen des Vergnügens und neue Minen, aus denen die zu Lenkung der menſchlichen Gemüther nöthige Mittel gezogen werden.

Bald jeder Originalgeiſt verurſachet in dem Reiche des Geſchmaks beträchtliche Veränderung, die ſich auch wol bis auf die allgemeine ſittliche Verfaſſung ſeiner Zeit erſtreken kann. Denn der große Haufen wendet ſich allemal dahin, wo er die wenigen kühneren Menſchen ſieht, die ſich neue Bahnen eröffnet haben. Dieſe ſind die eigentlichen Führer der Menſchen. So hat **Luther**, ein großer Originalgeiſt, viel Völker von der gewöhnlichen Bahn des Glaubens und der gottesdienſtlichen Verrichtungen abgeleitet und eine neue Herrſtraße errichtet. In Sachen des Geſchmaks ſind dergleichen Veränderungen noch viel leichter, weil da die Freyheit durch nichts eingeſchränkt iſt. Diejenigen von unſern Dichtern, die den Muth hatten, den deutſchen Vers von den Feſſeln des Reims zu befreyen, **) haben in unſrer Dichtkunſt eine wichtige Revolution veranlaſſet; und **Gleim**, obgleich ſelbſt ein Nachahmer des Anakreons, aber genug original, hat eine ganz neue Schule von Dichtern geſtiftet. **Bodmer** und **Breitinger** waren auch nur zufällige Originalkunſtrichter; aber ſie haben dem Reich des Geſchmaks in Deutſchland eine ganz neue Verfaſſung gegeben. Was der Ruhm am glänzendſten hat, iſt allemal den Originalgeiſtern aufbehalten; aber ſein beſtes Kleinod gebühret denen, die in den wichtigſten Theilen der ſchönen Kunſt Original ſind.

Zwar hat jedes Original etwas, wodurch es einen Werth bekommt, den die fürtreſſlichſte Nachahmung nicht hat; die Kunſt ſelbſt gewinnt dadurch: aber die Nachahmung kann ſo ſeyn, daß die Erreichung des Zweks der Kunſt dadurch beſödert wird, den nicht jedes Original erreicht. Es giebt in den zeichnenden Künſten Kenner, die jedes Originalwerk jeder Copey vorziehen; und ſie haben recht, in ſo fern die Werke zum Studium der Kunſt gebraucht werden: wenn aber die Frage darüber iſt, was man mit einem Werke zur allgemeinen Abſicht der Künſte bewürken könne, ſo kann eine Nachahmung unendlich mehr werth ſeyn, als ein Original. Eben dieſes muß man auch bey der Schätzung der Originalgeiſter bedenken, wo der, welcher am meiſten Original iſt, nicht allemal jedem andern vorgezogen werden kann. La Fontaine iſt in Erzählung der Fabel höchſt original, Aeſopus iſt es vornehmlich in der Anwendung das iſt, im wichtigſten Theile derſelben. Es wäre gar wol möglich, daß ein Fabeldichter, der ein bloßer Nachahmer des Phrygiers wäre, an Werth den franzöſiſchen Fabuliſten weit überträfe. In Romanen ſind Richardſon und Fielding Originale, der eine in einer, der andre in einer andern Art; jener arbeitet immer auf das Herz, dieſer auf den Verſtand und auf die Laune. Vielleicht iſt Fielding mehr Original in ſeiner Art, als Richardſon in der ſeinigen; aber die Art der letzteren iſt wichtiger. *)

*) Gedanken über die Originalwerke. S. 16. nach der zweyten Ausgabe der deutſchen Ueberſetzung.

**) S. Lyriſche Versarten.

*) Hier iſt von der Art, den Roman zur Bildung des Herzens anzuwenden, über

Eben ſo große Originale ſind **Monteſquieu** und **Rouſſeau** in dem, was ſie über die Verfaſſungen der bürgerlichen Geſellſchaften geſchrieben haben; jeder hat ein neues Feld, oder neue Ausſichten eröffnet: für den Staatsman, den das Wohl oder Wehe der Menſchen wenig rühret, iſt jener wichtig; der moraliſche Philoſoph wird dieſem weit den Vorzug geben.

Selten iſt ein Künſtler in allen zur Kunſt gehörigen Talenten ſo original, wie Klopſtok in jedem dichteriſchen Talent es iſt. Einer iſt blos durch die Phantaſie; oder blos durch Laune original; ein andrer iſt es durch ſeine Art, ſittliche Gegenſtände zu empfinden, und ein dritter durch den Verſtand, die Wichtigkeit, oder die weite Ausdehnung des Geſichtspunkts, aus dem er die Sachen betrachtet; und denn kann das Originale mehrerer Talente vielfältig gemiſcht ſeyn. **Swift** und **Buttler** ſind beyde ſehr original durch Phantaſie und Laune, die bey jedem ihre eigenen Miſchungen mit andern Gemüthsgaben hatten. Die wichtigſten Originale ſind ohne Zweifel die, deren Erfindungen nicht blos den Künſtlern in einzeln Theilen der Kunſt vortheilhaft ſind, ſondern dem Geſchmak eines ganzen Volkes eine neue und vortheilhafte Wendung geben; die neue Quellen eines ſich über ein ganzes Volk verbreitenden Vergnügens eröffnen; die den allgemeinen Gemüthskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen **) original zu ſeyn, und einem ganzen Volke dadurch ſeinen Geſchmak mitzutheilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. **Voltaire** iſt von mehr als einer Seite wahrhaftig original; aber dadurch, daß er den Geſchmak eingeführt hat, aus ernſthaften Dingen ein witziges Poſſenſpiel zu machen, wird ſein Ruhm nicht ſehr vermehrt; ob gleich auch darin nicht alles zu verwerfen iſt. So hat der Originalgeiſt, der in Frankreich die **Parodien** eingeführt hat, dem Geſchmak und dem ſittlichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

Unter den vorzüglichſten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längſt verſtorbene Engländer **Sterne**, einen anſehnlichen Rang. In einigen Stüken iſt er ſo ſehr original, daß er keine Nachahmer finden wird. Sein Leben des **Triſtram Shandy** wird wol das einzige Werk ſeiner Art bleiben: aber ſeine **empfindſamen Reiſen** haben Nachahmer gefunden, und verdienen es auch. Denn die Sterniſche Art, die gemeineſten Vorfälle des täglichen Lebens anzuſehen, iſt gewiß wichtig, und wird manchen Menſchen zur genaueren Selbſterkenntniß führen, als jeder andere Weg, den man dazu einſchlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillſchweigen übergehen, warum die Originalgeiſter ſo ſelten ſind. Es iſt wahrſcheinlich, daß mehr die Nachahmungsſucht, als eine gewiſſe Kargheit der Natur in Austheilung ihrer Gaben daran Schuld ſey. Man ſieht Genien, die vollkommen aufgelegt ſind; ſelbſt Original zu ſeyn, und dennoch von jener Sucht angeſtekt werden. Deutſchland ſelbſt beſitzt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley ſehr vorzüglichen Gaben verſehen iſt, und der in mehr als einem Fach ein fürtreffliches Origenal ſeyn könnte; und doch ſehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Geſtalten erſcheinen, durch welche der Original-

geiſt

überhaupt die Rede; denn was ſich ſonſt gegen das Beſondere der Richardſoniſchen Behandlung einwenden läßt, iſt allerdings erheblich. Der Verfaſſer des Agathons hat wichtige Erinnerungen dagegen vorgebracht.

**) Frivolités.

Digitized by Google

geiſt immer durchſcheinet. Bald reizt ihn der jüngere Crebillon, bald Diderod, bald Sterne zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem ſie ſehen, wie allgemein ſchon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunſtrichter dieſelben zu Muſtern aufſtellen; wie ſo gar aus dem, was dieſe Werke an ſich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden; ſo getrauen ſie ſich nicht, einen anderen Weg einzuſchlagen. Sie beſorgen eine Ode, die nicht horaziſch, oder pindariſch, ein Trauerſpiel, das nicht nach den griechiſchen Muſtern gemacht iſt, möchte blos darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen ſie ihr eigenes Genie unter das Joch eines fremden Geſetzes. In Frankreich mag mancher Originalgeiſt durch dieſe Beſorgniß unterdrükt werden. Denn dieſe Nation ſcheinet nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Werken ähnlich iſt, die in den ſo ſehr geprieſenen Zeiten Ludwigs des XIV. gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer; weil wir ſelbſt noch nicht lange genug große einheimiſche Muſter vor uns haben: aber es ſcheinet doch bisweilen, daß einige Kunſtrichter gewiſſen Werken deswegen ihren Beyfall verſagen, weil ſie von den gewöhnlichen Formen abgehen. Etwas Stolz, wenigſtens Zuverſicht in ſeine Kräfte, ſteht dem Genie wol an, und es nimmt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachahmender Kunſtrichter, ruft ihm ein unpartheyiſches Publicum das ſapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.

Originalwerk.
(Schöne Künſte.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunſtwerke, denen man dieſen Namen giebt; denn er bedeutet entweder ein Werk, das keine Nachahmung, oder eines, das keine Copey iſt. Im erſten Sinne kommt dieſer Namen den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künſtlers eigenem Genie entworfen, und nach ſeiner Art bearbeitet und nicht copirt iſt, wenn es ſonſt gleich in dem Weſentlichen ſeines Charakters nichts originales hat. In der erſten Bedeutung iſt z. B. Klopſtoks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht: dergleichen Werke machen nur Originalgeiſter. In dem andern Sinn iſt jedes Werk, deſſen Urheber bey Verfertigung ſeinen eigenen Gedanken, wenn ſie gleich Aehnlichkeit mit fremden haben ſollten, gefolget iſt, und bey der Ausarbeitung eben nicht ſorgfältig andrer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In dieſem Sinne ſind alle Trauerſpiele des Racine Originale; denn keines iſt überſetzt und in fremdem Geſchmak bearbeitet, obgleich die Handlung überhaupt, oder auch einzele Stellen, nachgeahmt ſind.

Man könnte das Wort auch noch in einer dritten Bedeutung nehmen, um dadurch die Werke zu bezeichnen, die aus wahrem Trieb des Kunſtgenies, aus würklicher, nicht nachgeahmter, oder verſtellter Empfindung entſtanden ſind. Nämlich, die wahren Originalkünſtler arbeiten gemeiniglich aus Fülle der Empfindung; weil ſie einen unwiderſtehlichen Trieb fühlen, das, was ſie würklich in der Phantaſie haben, oder was ſie lebhaft empfinden, durch ein Werk der Kunſt an den Tag zu legen. Hingegen geſchieht es auch, daß ein Werk nicht durch die Empfindung des Künſtlers, ſondern durch fremde Vorſtellungen veranlaſſet wird, ein Werk des Vorſatzes, der Ueberlegung, und nicht ein Werk der Begeiſterung iſt.

Digitized by Google

Jene könnte man im Gegenſatz dieſer Originalwerk nennen.

Man ſiehet leicht, wie viel Vorzüge dieſe Originale vor den Werken, die es nicht ſind, haben müſſen: ſie ſind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verſtellter nicht würklich vorhandener Empfindungen ſind. Jene laſſen uns allemal die Natur, dieſe nur die Kunſt ſehen. Ein Dichter, der von einem Gegenſtand bis zur lyriſchen Begeiſterung gerührt worden, und denn ſingt, weil er der Begierde das, was er fühlt auszudrüken, nicht widerſtehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Ausdruk des Zuſtandes ſeines Gemüths iſt. Ein andermal aber fodern außer der Kunſt liegende Veranlaſſungen eine Ode; oder er ſelbſt ſtellt ſich vor, er ſey in einem Fall, in einer Lage, darin er nicht iſt, ſucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich ſind, die er aber nicht würklich hat, und in dieſer angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entſtehen, das uns mehr die Kunſt, als die Natur ſehen läßt. Ein ſolches Werk iſt etwas Betrügeriſches, damit man uns, blos um die Kunſt zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeiſter machen bisweilen ſolche Werke; die denn freylich weit unter den wahren Originalen ſind, die aus dem vollen Gefühl ausſtröhmen. Der ſchlaue Künſtler ſucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So fühlt man bey der Horaziſchen Ode auf den Baum, und an der Ramleriſchen auf das Geſchütz, Kunſt und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernſt nicht ſo gar ſehr auf den Pflanzer des Baumes zu ſchimpfen, wie er ſich anſtellt: hier iſt mehr Spaß denn Ernſt. Mit völliger Heiterkeit des Gemüthes, nahm der Dichter ſich vor, ſich anzuſtellen, als wenn der gehabte Schreken ihm ſolche Empfindungen verurſachet hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Odendichter ſey.

Auf die Originalwerke der erſtern Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächſt vorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umſtändliche Betrachtung derſelben einzulaſſen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite Original ſeyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung deſſelben kann Original ſeyn. So iſt in redenden Künſten ein Werk bisweilen blos im Ausdruk Original, und der Stoff ſelbſt hat eben nichts Beſonderes. Indeſſen, wie gering auch der Theil der Kunſt, darin das Werk Original iſt, ſeyn mag; ſo iſt ein ſolches Werk immer ſchätzbar, weil es wenigſtens etwas von der Kunſt erweitert.

Wir müſſen noch beſonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künſte ſprechen. Die Gewinnſucht hat eine Menge Copeyen unter Originale geſtellt.

Es iſt alſo für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich iſt, oder ob man es wenigſtens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewißheit zu entſcheiden, ob ein Werk ein Original iſt, oder nicht?

Die Erfahrung hat dieſe Frage noch nicht entſcheidend beantwortet, da man gewiſſe Zeugniße hat, daß würklich Kenner vom erſten Rang ſind betrogen worden. Es iſt vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemählden, oder geſchnittenen Steinen, wo nicht Copeyen für Originale gehalten werden. Man iſt ſo gar über einige Werke der erſten Art ungewiß, welche von zwey Gallerien, deren Beſitzer ſich ſchmeichlen; das Original zu haben, es würklich beſitzet. **Vaſari** verſichert, daß **Julius Romanus**

manus eine Copie nach Raphael für das Original gehalten habe, ob gleich er ſelbſt an den Gewändern des wahren Originals gearbeitet hatte.

Die Regeln, die Originale zu kennen, laſſen ſich nicht wol angeben. Denn, was man von der Freyheit der Bearbeitung, die das Original zeiget, und von dem Furchtſamen und Geſuchten in der Copie ſagt, iſt weder ſicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein ſehr feines Gefühl an, deſſen Gründe und Regeln ſich nicht beſchreiben laſſen. Mit einem feinen Auge und Kenntniß der Ausübung der Kunſt viel Werke der berühmten Meiſter geſehen, und ſehr ofte nach allen Theilen der Bearbeitung unterſucht zu haben, giebt allerdings eine Fertigkeit, die Originale, wo nicht allemal, doch meiſtentheils zu kennen. Meiſter der Kunſt, die jede Kleinigkeit der Behandlung aus eigener Erfahrung kennen, ſind hierin die beſten Richter. Aber große Herren thun wol, um nicht betrogen zu werden, daß ſie bey Werken von Wichtigkeit allemal ein Mißtrauen in die Stüke ſetzen, über deren eigentliche Herkunft ſie nicht recht authentiſche Zeugniſſe haben.

Aber iſt denn ſo ſehr viel daran gelegen, ein Original zu beſitzen? Und kann nicht eine Copey, wenn ſie ſo iſt, daß auch ein gutes Auge dabey betrogen wird, eben die Dienſte thun, als das Original? Nachdem man eine Abſicht bey Anſchaffung des Gemähldes hat. Es kann Copeyen geben, die mehr werth ſind, als halb verdorbene Originale. *) Aber da jedes Original ein einzeles Werk iſt, das nicht vermehrt werden kann, ſo iſt auch ſein Preiß nicht nach der Schätzung einer Copey zu beſtimmen, die ſo oft als man will, kann wiederholt werden. Dieſe hat einen beſtimmten, jenes einen unbeſtimmten Werth, und Niemand will, wenn es ſchon auf beträchtliche Summen ankommt, gern betrogen ſeyn.

*) S. Copey.

In Bildergallerien, die dazu dienen ſollen, die Monumente zur Geſchichte der Kunſt aufzubewahren, iſt es höchſt wichtig, nichts als Originale zu haben. Die Geſchichte der Kunſt ſelbſt, iſt ein wichtiger Theil der Geſchichte des menſchlichen Genies, und da muß man nicht durch falſche Nachrichten betrogen werden. Die Frage, wie weit die Griechen und Römer es in dieſem oder jenem Theil der ſchönen, oder mechaniſchen Künſte, und auch der Wiſſenſchaften gebracht haben, kann nur durch Originalwerke des Alterthums beantwortet werden. Man ſtreitet z. B. ob ſie die Wiſſenſchaft der Perſpektiv beſeſſen, ob ſie Vergrößerungsgläſer gehabt, was für Inſtrumente ſie gehabt haben, u. d. gl. Dergleichen Fragen aus Copeyen, oder andern neuern, aber vorgeblich alten Werken beantwortet, verbreiten Unwahrheiten in einen wichtigen Theil der menſchlichen Kenntniſſe.

Zum Studieren für den Künſtler, wenigſtens in Abſicht auf die Behandlung, und auch auf die Zeichnung ſind die Originale großer Meiſter unendlich wichtiger, als die beſten Copeyen, denn die höchſte Wahrheit und der größte Nachdruk in Zeichnung und Farbe hängt ofte von kaum bemerkbaren Kleinigkeiten ab, davon wenigſtens ein Theil in der Copey vermißt wird.

Oßian.

Ein alter brittiſcher Barde, deſſen Geſänge in der alten galliſchen, oder celtiſchen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern ſich ſo weit erhalten haben, daß der Schottländer, Mac-Pherſon im

Stande geweſen, eine beträchtliche Sammlung davon zuſammen zu tragen, die Zuſammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer engliſchen Ueberſetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftſtellers ſehr bekannte Sache geweſen, daß bey den alten Galliern die Barden eine beſondere und anſehnliche Claſſe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es geweſen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu beſingen; ſo fiel Niemanden ein, zu vermuthen, daß ſolche Lieder ſich könnten bis auf unſere Zeit erhalten haben. Man hielt ſie durchgehends für verloren, und war auch vermuthlich in der Meynung, daß die Geſchichte mehr als die Poeſie und der Geſchmak überhaupt, dadurch verloren haben mochten.

Aber die Sammlung des Hrn. **Macphersons** zeigte, wie ſehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen ſind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von ſo großer Schönheit, in ſolcher Menge und von ſolchem Alterthum vor Augen, daß gar viele dieſe außerordentliche Erſcheinung für einen Kunſtgriff des Betruges hielten. Es ſchien eben ſo unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbariſch gehalten hatte, ein Dichter ſollte gelebt haben, der den größten griechiſchen Dichtern, den Rang könnte ſtreitig machen, als daß ſeine Gedichte durch ſo viel Jahrhunderte, durch blos mündliche Ueberlieferung, ſich ſollten erhalten haben. Und doch iſt beydes, durch die unläugbareſten Beweiſe, außer allen Zweifel geſetzt. Wer nicht ſchon aus dem innern Charakter dieſer Gedichte ſich überzeugen kann, daß ſie authentiſch ſind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten geleſen, die der Edimburgiſche Profeſſor **Blair** ſeiner Abhandlung über die Oſſianiſchen Gedichte, als einen Anhang beygefügt hat. *)

Wir haben alſo an Oſſian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete, und ſang, weil es ſein Amt mit ſich brachte: zu dieſem Amt aber hatte er, nicht blos einen äußerlichen, ſondern einen noch weit ehrwürdigern, innerlichen Beruf von der Natur ſelbſt, die ihm das erfinderiſche, blumenreiche Genie und das empfindſame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde geweſen ſeyn. Er nahm die Harpfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, ſich einen Namen zu machen. Zu ſeiner Zeit waren Muſik und Poeſie nicht Künſte, die ein Muße verſchaffender Reichthum zu ſeinem Zeitvertreib herbey ruft; ſie waren öffentliche auf das innigſte mit der Politik und den Nationalſitten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zwek die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war; Künſte, die einen weſentlichen Theil der Maſchine waren, wodurch der Nationalcharakter verbeſſert, oder wenigſtens in ſeiner Kraft erhalten, und der Staat in ſeiner Stärke befeſtiget werden ſollte.

Deswegen iſt er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige ſeiner Art. Denn er hat als epiſcher Dichter vor anderen den Vorzug, daß er bey den meiſten der großen Thaten, die er beſingt, nicht nur ein Augenzeuge, ſondern auch eine Hauptperſon geweſen. Die Helden, deren Charakter er ſchildert, waren größtentheils ihm von Perſon bekannt; die Vornehmſten durch langen Umgang und durch Bande der Verwandtſchaft,

*) Ich wünſchte für manchen deutſchen Leſer, daß der Pater Denis in ſeiner Ueberſetzung der Macpherſoniſchen Sammlung dieſen Anhang nicht übergangen hätte.

ſchaft; oder der Freundſchaft; andere durch die Handlungen, in die er ſelbſt mit verwikelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn Fingals eines Königs verſchiedener Stämme der Caledoniſchen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: ſein Vater aber war der berühmteſte Held ſeiner Zeit; ein beſſerer Achilles, dem kein Feind zu widerſtehen vermochte, und der ſelbſt über römiſche Heere geſieget hatte. Aus ſeinen Gedichten ſehen wir, daß zu ſeiner Zeit die alten Chaledoniſchen Celten auf dem höchſten Punkt der Tapferkeit geſtanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger, als Barbaren, obgleich ihre Verfaſſung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des geſellſchaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verſchiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder ſein ununiſchränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlſtab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte ſeine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spuhr, ſo wenig als von Landbau, Handlung, oder von Künſten, Geſetzen, Einrichtungen, und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in größern bürgerlichen Geſellſchaften zu veranlaſſen pflegen. Die Jagd iſt die einzige Beſchäfftigung im Frieden; und freundſchaftliche Gaſtgebothe, wobey die Geſänge der Barden und des ſchönen Geſchlechtes allemal eine Hauptſache ſind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieſer noch ſo nahe an die Kindheit des menſchlichen Geſchlechts gränzenden Einrichtung, finden wir dieſe Caledonier höchſt empfindſam für Ruhm und Ehre; wir treffen bey ihnen ein ſo feines Gefühl von Menſchlichkeit, einen ſo feinen ſittlichen Geſchmak, und in Anſehung der Hauptleidenſchaft aller Völker, der Liebe zum ſchönen Geſchlecht, eine Sittſamkeit, eine Zärtlichkeit und eine nicht gekünſtelte, ſondern natürliche Gallanterie, daß ſie in allen dieſen Zügen, die die verſchiedenen Nationalcharaktere bezeichnen, mit den geſitteſten Völkern um den Vorzug ſtreiten können.

Dieſes allein muß uns den Dichter ſchon höchſtmerkwürdig macheu: aber wenn wir ihn erſt kennen gelernt haben, ſo finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für ſein Genie und für ſeinen Charakter, und mit Liebe für ſein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüßig, wenn ich hier eine methodiſche Unterſuchung über ſein Genie und über den Werth ſeiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieſes in einer fürtrefflichen Schrift, die der Pater Denis ſeiner deutſchen Ueberſetzung der Oßianiſchen Gedichte beygefüget, bereits beſſer, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich alſo für die, denen der Barde noch nicht bekannt ſeyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerkſamkeit geleſen haben, das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieſer einſichtsvolle Mann gezeiget hat, worin der Celtiſche Barde mit Homer übereinkommt, Ceſarotti aber in ſeiner italiäniſchen Ueberſetzung vielerley poetiſche Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen ſeinem Urtheil nach der Celte den Griechen übertrifft; ſo werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgehen, und wodurch jeder ſeinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde ſich überhaupt ſehr betrügen, wenn man von unſerm Barden ſchlechte erzählende Lieder, ohne Poeſie, Enthuſiaſmus und ſitt-

liche

Digitized by Google

liche Schilderungen erwartete, wie etwa die hiſtoriſchen Lieder und Romanzen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden ſind. Oßians Heldenlieder ſind wahre Poeſie, in der reifeſten Geſtalt. In ſeinen zwey großen Epopöen, Fingal und Temora, iſt Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeiſterung höchſt mahleriſche Schilderungen des Sichtbaren, ſehr nachdrükliche und beſtimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruk der Empfindungen, der bey ernſthaften Gelegenheiten höchſt pathetiſch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen ſehr reizend iſt. In dieſen Stüken, die der wahren Poeſie zu allen Zeiten und unter allen Völkern weſentlich ſind, kann unſer Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeiget ſich natürlicher Weiſe, wie bey jedem andern, der beſondere perſönliche Charakter mit dem allgemeinen ſeiner Zeit vermiſcht. Deswegen würde unſer Barde, wenn er gerade den perſönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, ſich dennoch in einer ganz andern Geſtalt zeigen. Und wir finden uns durch dieſe beſondere Geſtalt des Dichters ſehr angenehm überraſcht, da wir etwas ganz anderes ſehen, als das, deſſen wir gewohnt ſind. Im epiſchen Gedicht ſind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neueren, jeder nach ſeinem beſondern Genie, gefolget ſind, ſo ſehr gewohnt, daß wir uns bey Leſung der Heldengedichte des Oßians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umſtändlich erwogen zu werden, worin Homers Art von der Oßianiſchen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläuſtigen Unternehmungen aufgelegt, ſtandhaft, liſtig und verſchlagen war; aber ſie waren dabey mehr ruhmräthig und prahleriſch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geiſt und Phantaſie, als Empfindſamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenſchaften waren ſie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zwek. Sie beſaßen ſchon die meiſten Künſte der neuern Zeiten; hatten große Städte, beſaßen Reichthümer, die ſie habſüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Verſammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große Redner und ſchöne Schwätzer. In der Religion höchſt abergläubiſch und feyerlich; in öffentlichen Geſchäften ceremonienreich und umſtändlich. Die ſanfteren häuslichen Vergnügungen kannten ſie faſt gar nicht; das ſchöne Geſchlechte ſpielte bey ihnen eine ſchlechte Role. Befriedigung ſinnlicher Triebe und Beſtellung des Hausweſens, waren hauptſächlich die Dinge, wozu dies Geſchlecht ihnen beſtimmt ſchien.

Hält man ein ſolches Volk gegen das, ſo unter dem Oßian gelebt hat; ſo wird man leicht begreifen, daß auch in den Geſängen von den Thaten und Unternehmungen dieſer beyden Völker ein himmelweiter Unterſchied ſeyn müſſe. Homer beſingt große, weitläuftige Unternehmungen; Oßian ſehr kurze und wenig verwikelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwiklung und Mannichfaltigkeit der Begebenheit ſtatt hatte. Wir ſehen da weder Belagerungen noch Zerſtöhrungen, noch weitläuftige Plane der Unternehmung. Nach dem Aberglauben ſeiner Zeit miſcht Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menſchlichen Unternehmungen; bey Oßian iſt alles blos menſchlich. Träume und Erſcheinungen verſtorbener Helden, die ſich aber nicht in die Handlung einmiſchen,

ſchen, vertreten bey ihm die Stelle des übernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiele und Feſte, weitläuftige und förmlich ſtudirte Reden, ſehr umſtändliche Beſchreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenſtandes; ceremonienreiche Anreden und Botſchaften; alles dieſes findet ſich beym Homer eben ſo natürlich; als es vom Oßian übergangen wird. Selten ſtellt uns dieſer andre Gegenſtände vor das Geſicht als die Perſonen ſelbſt und ihre Thaten; die Scenen, wo er ſie aufführet, ſind ein Thal mit einem durchſtröhmenden Fluß; eine Seeküſte mit Felſen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachſen, eine natürliche Grotte, eine Halle oder ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden, wo die Waffen der Krieger und die Harpfen der Barden aufgehängt ſind. Jeder dieſer Gegenſtände wird in den wenigſten Worten, aber durch meiſterhafte und mahleriſche Zeichnung, uns ganz nahe vors Auge gebracht; ſo daß wir ſelbſt uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr ſehen, als er ſagt. Eben dieſe Sparſamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er ſeine Perſonen ſprechen läßt. Alle Homeriſche Perſonen bis auf ein Paar, ſind Redner, oder gar Schwätzer, die Oßianiſchen eilen ſo viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweiſen, kein umſtändliches Erzählen, ſondern kurze Eröffnung deſſen, was man denkt und empfindet. Eine der wichtigſten Botſchaften, die ein Griech mit ſehr viel ſchönen Worten und in künſtlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird hier in überaus wenig Worten, aber nachdrüklich und vollſtändig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbieten ſoll, erſcheint, und ſagt, ohne weitere Ehrenanrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihn huldigen! Ullins
Liebliche Flächen begehrt er und deine Gemahlin, die Dogge mit Füßen des Windes.
Gieb ihm dieſen Beweis von deinem unmännlichen Arme,
Führer und lebe forthin dem Winke von Swaran gehorſam. *)

Dieſes iſt eine der längſten Reden bey Geſandtſchaften. Noch kürzer iſt die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herrſcher von Lochlin.
Cucullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblaulichte Rückfahrt
Ueber den Ocean, oder hier Gräber für all ſein Geleit an.
Nie ſoll ein Fremder den reizenden Strahl von Dunscaich **) beſitzen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem haſtigen Fuße
Meines Luaths ***) enteilen.

Bey Botſchaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht ſprechen. Cairbar, ein Heerführer, ſendet den Barden Olla, (dieſe ſind insgemein die Herolde) um nach der Gewohnheit dieſer Völker den Oſcar, einem feindlichen Heerführer, zum Feſt einzuladen. Aber weder Cairbar, noch der Dichter, legen dem Herold eine Rede in den Mund. Der Dichter ſagt:

Itzo kam Olla mit ſeinem Geſang: Zum Feſte Cairbars machte mein Oſcar ſich auf.

Die feyerlichſten Feſte, werden in zwey Worten beſchrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal ein Feſt. Die ganze Beſchreibung hiervon iſt folgende:

Aber die Seite von Mora ſieht itzo die Führer zum Mahle
Alle verſammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tauſend Eichen.

*) Fingal II. Buch. Ich führe die Stellen nach des P. Denis Ueberſetzung an, die freylich durchgehends etwas weniger kurz iſt, als Macphersons Proſe.

**) Cucullins Gemahlin.

***) Sein Hund.

Eichen. Es wandelt die Kraft der Muſcheln *) ins Runde. Den Kriegern Glänzet die Seele von Luſt.

Dieſe Kürze herrſcht überall, es ſey, daß der Dichter ſelbſt ſpreche, oder daß er andere reden laſſe. Und darin iſt der Vortrag mehr lyriſch, als homeriſch-epiſch. Denn ſogar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge, werden, wo man ſie errathen und ſelbſt hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein ſchneller, wahrhaftig lyriſcher Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Oßians Epopöe wahr, daß es dem Barden nicht ſo wol um die umſtändliche, als um eine nachdrükliche Schilderung, der Haupthandlung ſelbſt, und des Einzelen, zu thun war. Sein Zwek iſt allein die Schilderung ſeiner Helden; dies war des Barden Amt: Homer läßt ſich in tauſend Dinge ein, die aus andern Abſichten da ſind. Daher entſteht meines Erachtens der größte Unterſchied in der Manier beyder Dichter. Oßians Epopöe, als ein vor unſeren Augen liegendes Gemählde betrachtet, iſt unendlich weniger reich an Gegenſtänden, und an Manichfaltigkeit der Farben, als die Homeriſche; aber die Zeichnung iſt dort kühner, Licht und Schatten, bey ſehr guter Haltung, abſtechender. Die ganze Epopöe des Barden beſteht aus wenig und gegen die Homeriſche verglichen, ſehr einfachen Gruppen, und ſo müßte ſie ſeyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darin zeichnet der Caledonier ſich von dem joniſchen Sänger ſehr merklich aus, daß er ſehr oft lyriſche Anfälle bekommt, denen er ſich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthums im Stoffe ſelbſt, weniger nöthig hatte, ſich an die Erzählung zu halten. Ofte kommt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht ſo wol für epiſche Beſchreibungen oder Erzählungen deſſen ſind, was der Barde geſehen, als lyriſche, Oden- oder Elegienmäßige Aeußerungen deſſen, das er dabey empfunden hat. Nicht ſelten tritt er aus ſeiner Erzählung heraus, um mit ſich ſelbſt zu ſprechen. Aber eben dieſes giebt dem Gedichte große Lebhaftigkeit.

Ein ſehr beträchtlicher Unterſchied in der Anlage zwiſchen der Homeriſchen und Oßianiſchen Epopöe befindet ſich darin, daß in dieſer das Intreſſe der ganzen Handlung weder ſo groß iſt, noch uns ſo beſtändig vor Augen ſchwebt, als in jener. Hier iſt es nicht um weit ausſehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerſtörung groſſer Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Intreſſe konnte bey ſo kleinen Völkern nicht ſtatt haben; ſondern darum, daß ein plötzlich einfallender Feind, durch eine einzige Schlacht zurük getrieben werde. Man wird alſo dabey weniger, als beym Homer angeſtrengt, ſich die Lage der Sachen in Abſicht auf das Ganze vorzuſtellen, mancherley Anſchlägen durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu beobachten; der Verſtand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beſchäfftiget. Darum endiget ſich die Handlung auch mit keiner wichtigen Cataſtrophe; der Feind iſt überwunden, und nun ſind Handlung und Gedichte zu Ende.

Der Nationalunterſchied zeiget ſich eben ſo ſtark in den Charakteren. Man findet bey Oßians Helden keine Spuhr von dem hitzigen und im Zorn brutalen griechiſchen Temperament. Hier ſind geſetzte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen edle

*) Das Getränk, das aus Muſcheln getrunken ward.

edle und menſchlich geſinnte Charaktere. Der Griech iſt faſt allezeit auf ſeinen Feind erbittert, und im Streit giebt dieſe Erbitterung ihm Kräfte; die Caledoniſchen Helden ſind faſt durchgehends gelaſſen und ſtreiten, ohne alle Erbitterung, um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird ſchwerlich, weder in Gedichten noch in der Geſchichte, einen edlern Heldencharakter antreffen, als des Fingals. Ich kann der Begierde, die reizenden Züge deſſelben hier anzuführen, nicht wiederſtehen. Auch für die, denen Oßian wohl bekannt iſt, wird es Wolluſt ſeyn, die Züge dieſes großen Charakters hier wieder zu finden.

Ich ſagte, Fingal ſey der beſſere Achilles. Denn er führte überall, wo er hinkam, den Sieg mit ſich, und wenn ſchon alles verlohren war, wurde durch ihn alles wieder gut gemacht; ieder der ſtärkſten und kühneſten ward von ihm überwunden, und nie vermochte ein Feind ihm zu wiederſtehen: dabey war er der beſte Menſch. Wie groß ſein Kriegesruhm geweſen ſey, und was für Schreken ſeine Gegenwart dem Feind eingepräget habe, kann man aus folgender Stelle abnehmen, die zugleich von Fingals Größe und von ſeines Sohnes Genie, ſie zu ſchildern, zeuget. In der Schlacht, die den Stoff der Epopöe Temora ausmacht, ſah der König, nach Gewohnheit ſeiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren außerordentlich tapfer, und Fillan, Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwerdt des feindlichen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit abrufte. Der König entſchließt ſich nun ſelbſt in die Schlacht zu gehen, und thut dieſen Schluß nach damaliger Kriegesart dadurch kund, daß er mit dem Speer dreymal an ſein Schild klopfet. Dieſes Zeichen wird von ſeinem und dem feindlichen Heere wol verſtanden, und der Dichter beſchreibet uns die Würkung davon alſo:

Geiſter entwichen von jeglicher Seite *) ſie rollten im Winde
Ihre Geſtalten zuſammen; die Stimmen des Todes erfüllten
Dreymal das ſchlänglichte Thal, und ohne den Finger der Barden
Bebte von jeglicher Harfe den Hügel hinüber ein Weh' laut.
Aber der Schild klang wieder. Da träumten die Männer von Morven
Eitel Gefechte, da glänzte der weit ſich wälzende Blutſtrauß
Ueber ihr ganzes Gemüth: Blauſchildige Könige ſtiegen
Nieder zur Schlacht. Es bliften Geſchwader im Fliehen zurüke.
Endlich erhub ſich das dritte Getön, und von Höhlen der Berge
Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wüſten der Vögel
Zages Gekreiſch — **)

Und dieſer im Streit ſo fürchterliche Held hat ein Herz voll Großmuth, voll Zärtlichkeit und voll Beſcheidenheit. Man denke nach, ob folgende Züge dieſes Urtheil beſtätigen.

Swaran, König von Scandinavien, ein finſterer, trotziger und grauſamer Fürſt, hatte einen Einfall in Irland gethan, und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leiſten. Vor der Hauptſchlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundſchaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieſer hatte die Einladung brutal abgeſchagen. Dieſen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen und übergab ihn zween ſeiner Helden mit dieſer Empfehlung:

— Bewah-

*) Die Celten glaubten, die Luft ſey voll von Geiſtern verſtorbener Helden, die einen Körper von ſehr feiner Nebelmaterie hätten.

**) Temora VII. Buch.

Digitized by Google

— Bewahret
Lochlins Gebietern! Erg leichet an Stärke den zahlloſen Wogen
Seiner Meere. Sein Arm iſt Meiſter im Kampfe, von altem
Heldengeſchlechte ſein Blut. Du meiner Verſuchteſten erſter,
Gaul! und Oßian, du, der Lieder Gewaltiger! thut euch
Freundlich zum Bruder der Angadecca! Durch eure Geſpräche
Schwinde ſein Trübſinn dahin. *)

Aber der wilde Swaran war nicht zu beſänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gaſtmal gezogen wurde, erſchien er in finſterer Traurigkeit da. Dieſes ſchmerzet unſern Helden, er ſagt:

Ullin **) erhebe den Friedengeſang, —
— —
Hundert Harfen die will ich hier nahe. Sie ſollen mir Swarans
Seele vergnügen. Ich will ihn in Freuden entlaſſen; Denn keiner
Schied noch traurig von mir. ***)

Die Art, wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbietet und ihn mit ſeinem Heere von ſich läßt, iſt ſo großmüthig, daß der wilde Swaran ſelbſt davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger wenigſtens die Schiffe an, die ihre Mannſchaft verloren hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug,
Sagte der König: noch irgend ein Land mit Hügeln beſetzet,
Nimmt ſich Fingal zur Gabe, genugſam mit ſeinen Gebirgen
Seinen Wäldern und Hirſchen beglüket.

Auf die edelſte Art tröſtet er ihn noch.

Tilge dein Grämen, o Swaran hinweg! Auch wenn ſie beſiegt ſind
Bleiben die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllet zuweilen
Tief in die ſüdlichen Wolken ihr Antlitz; doch blitet ſie wieder
Ueber die graſigten Höhen herunter.

Er entläßt endlich ſeinen Ueberwundenen unter der Abſchiedsrede, die den beſcheidenen Helden in ſeiner Größe zeiget:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel
Seiner Größe beſtiegen der Ruhm von Swaran und Fingal.
Aber wir werden, wie Träume, vergehn. In keinem Geſielde
Wird man mehr hören den Schall von unſern Schlachten. Die Gräber
Selbſten, die werden verſchwinden und Jäger vergebens den Wohnſitz
Unſerer Ruhe die Flächen durchſuchen.

Eben dieſe Großmuth und Beſcheidenheit zeiget unſer Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte geweſen ſeyn. Um den höchſten Contraſt in Charaktern zu fühlen, erinnere man ſich der Wuth, mit welcher Achilles gegen den Hektor getobet; weil dieſer ſeinen Freund im Streit erlegt hatte: und denn ſetze man Fingals Betragen gegen Cathmor den Irländiſchen Hektor, den erſterer im Zweykampf überwunden und gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar nach dem Sieg ſagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fillan, Fingals geliebteſten Sohn, mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel
Meines Mahles mir nach! Gewaltige ſiegen nicht immer.
Fingal flammet nicht auf in erlegener Feinde Geſichte,
Jauchzet nicht über des Tapfern Fall.

Aber es findet ſich, daß Cathmor tödtlich verwundet iſt. Er bezeuget ſein Verlangen, nahe bey ſeinem Wohnſitz begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redeſt vom Grabe? die Seele des Helden entſchwingt ſich!
Oßian! Ueber den Geiſt von Cathmor, dem Freunde der Fremden
Komme mit Ströhmen die Freude! *)

Mit

*) Fingal V. Buch.
**) Dieſes war der Hauptbarde Fingals.
***) Fingal VI. Buch.

*) Nämlich Oßian ſoll den Cathmor gleich nach ſeinem Tode beſingen, weil noch

Digitized by Google

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle. Aldo, einer ſeiner Vaſallen, wurde mißvergnügt, und gieng zu Fergthonn, König von Sora in Scandinavien, über, der Fingals offenbarer Feind war. Dort verliebt er ſich in die Königin, entführt ſie, kommt wieder nach Hauſe, und erkühnet ſich, bey Fingal gegen die ihm nachſetzenden Scandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu ſuchen. Dieſer empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du ſchwülſtiges Herz —
— Ich ſollte dich ſchützen vor Soras gekränktem
Zürnenden Herrſcher?—Wer wird mein Volk in ſeinen Gewölben
Künftig empfangen? Wer laden zum wirthlichen Mahle? Nun Aldo,
Aldo: die niedrige Seele den Schimmer von Sora geraubt hat? —
Suche dein hüglichtes Heimat, unmächtige Rechte! Dort mögen
Deine Grotten dich bergen! Du dringſt uns die traurige Noth auf
Wider den düſten Gebieter von Sora zu kämpfen! O Trenmors *)
Herrlicher Schatten! wenn kommt das letzte von Fingals Gefechten?
Mitten in Schlachten erblikt ich den Tag, und wandle zu meinem
Grabe nur blutige Steige! Doch niemal bedrükte den Schwachen
Dieſer mein Arm. War jemand gewehrlos, dem ſchonte mein Eiſen.
Morven, Morven! die Stürme, die meine Gewölbe bedräuen,
Schweben vor mir! wenn einſtens in Treffen mein Stammen dahin iſt.
Keiner in Selma mehr wohnt; denn werden die Feigen hier walten.**)

Solche Menſchlichkeit und an einem ſolchen Helden! Auf eine höchſt rührende Weiſe zeiget er dieſe hohe Gemüthsart, da er itzt ſeinen Enkel Oſcar, Oßians Sohn, der eben die erſten Proben ſeiner Tapferkeit abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichſam einweihet. Wer kann folgendes ohne Bewundrung und Rührung leſen:

Zierde der Jugend! o Sohn von meinem Sohne! —
Den Blitz von deinem Stahl den ſah ich, u. freute mich meiner Erzeugten. O! folge
Folge dem Ruhme der Väter, und was ſie geweſen das werde!

— — —

— O beuge bewaffneter Stolze, Jüngling! und ſchone des ſchwächeren Arms. Begegne den Feinden
Deines Volkes wie reißende Ströhme; doch flehet um Rettung
Jemand zu dir, dem ſey du wie Pflanzen umſchmeichelnden Lüftchen.
Alſo war Trenmor und Trathal geſinnt, ſo denket auch Fingal.
Jeden Gekränkten beſchützte mein Arm, und hinter dem Blitze
Meines Stahles war immer den Schwachen Erholung bereitet. *)

Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die dieſen großen Charakter bezeichnen, anführen. Oßian hat ſeinen erhabenen Vater in wenig Worten geſchildert:

— Du gleicheſt im Frieden
Frühlingslüftchen, im Kriege den Ströhmen vom Berge. **)

Weniger groß, aber doch noch bis nah ans Erhabene tapfer und edelgeſinnet ſind die meiſten von Oßians Helden, ſo wol von ſeiner, als von feindlichen Nationen Celtiſchen Stammes. Und bey dieſer allgemeinen Uebereinſtimmung treffen wir doch eine höchſt angenehme Mannichfaltigkeit ſehr wohl gegen einander abſtechender Charaktere. So wenig Grund hat es, daß vollkommene Charaktere ſich nicht für die Evopöe ſchiken, ***) daß wir bey Oßian wenig andere antreffen, und doch wird man von Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaf-

nach dem Aberglauben ſelbiger Zeit, ein ſolcher Geſang des Verſtorbenen Seele gleich zum ſeeligen Sitze der Helden vergangener Zeit empor hebte.

*) Dieſer war Fingals Urältervater.

**) In der Schlacht von Lora.

*) Fingal III. Buch.

**) Temora IV. Buch.

***) S. Charakter. S. 264.

lebhaften Empfindung zur andern immer fortgeriſſen. Bey Leſung ſeiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies verſetzt, ſo wie wir in der Ilias uns in beſtändigem Getümmel der hitzigſten und kühneſten Männer befinden.

Beſcheidenheit bey der höchſten Ruhmbegierde, und Sanſtmuth bey der größten Tapferkeit, Billigkeit und Mäßigung im Glük, erſtaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchſte Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erſcheinen, treffen wir bey den meiſten celtiſchen Helden an. Die letzte der erwähnten Geſinnungen, iſt der herrſchende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchſtes Gut iſt ein ehrenvolles Grab und ein bey demſelben geſungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch ſind dieſe geborne Krieger höchſt empfindſam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, ſchwarze über eine weiße Bruſt wallende Loken, eine ſchöne Stimme, erweken in ihnen ein ſüßes, aber dabey ſehr ſittſames Gefühl. Es kommen in Oßians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmſte und ſittſamſte Weiſe behandelt. Doch herrſchet in dem Charakter und in den Unternehmungen ſeiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erſcheinen ſehr oft in der Rüſtung junger Helden, in der ſie dem Geliebten folgen. Aber höchſt angenehm und überraſchend iſt insgemein die Entdekung, die ſie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beyſpiele hiervon, die zugleich beweiſen, daß Oßian auch im Angenehmen es mit den beſten Dichtern aufnehmen kann.

Fingal hatte ſeine Söhne Oßian (unſern Barden) und Toſcar ausgeſchikt, um an den Ufern des Cronaſtrohms ein Siegeszeichen zu ſetzen. Als ſie damit beſchäfftiget waren, wurden ſie von Carul, einem benachbarten Oberhaupte, zu einem Feſt eingeladen, dabey Toſcar ſich in Colnadona, des Oberhaupts Tochter, die den Gäſten durch ihren Geſang und Harfenſpiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Luſtjagd angeſtellt. Der Zufall, mit dem der Dichter ſeinen Geſang ſchließt, wird von ihm alſo erzählt:

— Da kam uns
Aus den Gebüſchen ein Jüngling entgegen. Ein Schild und ein Speerſchaft
War ſein Gewehr. O du flüchtiger Stral! ſprach Toſkar von Lutha:
Sage, was bringt dich hieher? Umwohnt in Colamon der Frieden
Colnadona die glänzende Saytenerwekerin? Einſtens
Wohnte das glänzende Fräulein am waſſerreichen Colamon!
Seufzte der Jüngling: Sie wohnte! doch itzt durchſtreift ſie die Wüſten
Von dem Erzeugten des Königs begleitet, der ihrem Gemüthe,
Als es im Saale den Blik verſandte, die Freyheit entführt hat.
Toſcar fiel ein: o erzählender Fremdling! und haſt du des Kriegers
Wege bemerket? — Er muß mir erliegen! den wölbenden Schild, den
Tritt du mir ab! — Er erhaſchte den Schild in Erbitterung — Ein zarter
Buſen empört ſich hinter dem Schilde, dem Buſen des Schwanes
Wenn er vom ſchnelleren Schwalle ſich hebet an Weiße vergleichbar.
Colnadona die Saytenerwekerin war es, des Herrſchers
Tochter. Sie warf ihr blaulichtes Aug auf Toſcarn und liebt ihn.*)

Dieſe Entdekung iſt, wie manche dieſer Art bey unſern Barden, blos überraſchend und angenehm; folgende aber höchſt pathetiſch:

Comal ein Schottiſcher Krieger liebte Galvina des mächtigen Conlochs
Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne nicht ungleich,
Glänzender ſchwarz, als die Schwinge des Raben von Haaren. Kein Wild blieb
Ihren Hunden im Jagen verborgen. Es ziſchte die Sehne

Ihres

*) Colnadona.

Ihres Bogens am Winde des Haines. Der liebenden Blike
Fanden ſich oftmals einander. Sie zogen vereinet aufs Waidwerk,
Ihres Geflüſters vertraulicher Inhalt war ſüß und gefällig.

Aber auch Gormal, Comals Feind, liebte die Schöne. Einſtmals trafen Comal und Galvina, die beym Jagen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zuſammen. Der Jüngling erblikt einen Hirſchen auf der Höhe. Er bittet die Schöne, in der Grotte ſich etwas zu verweilen, bis er den Hirſchen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geſchichte erzählt der Barde ſo:

Comal! — — Ich fürchte den düſtern Gormal,
Meinen Verfolger. Auch er beſuchet die Grotte von Ronan.
Unter den Waffen, da will ich hier ruhn; doch kehre mein Theurer
Kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora den Hirſchen entgegen.
Aber indeſſen entſchließt ſich die Tochter von Conloch den Treuſinn
Ihres Buhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder bedeket
Mit dem Geſchmeide des Kriegs verläßt ſie die Grotte. Nun glaubet
Comal den Gegner zu ſehn. Ihm pochet das Herz; er entfärbt ſich;
Finſter wirds um ihn her. Er belaſtet den Bogen; der Pfeil ziſcht.
Ach Galvina! ſie ſinkt in ihr Blut! Nun ſtürzt er zur Grotte
Wütend, und rufet die Tochter von Conloch — Die einſamen Felſen
Starren verſtummt — Mein ſüßes Vergnügen wo biſt du? — Gieb Antwort. — —
Endlich erblikt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil iſt darinnen —
Meine Galvina: dich hab ich erlegt? und vergeht ihr am Buſen. *)

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der Erzählung, deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hatte die Grotte kaum verlaſſen, da Comal ſie verkleidet ſieht. Dann ſagt uns der Dichter nicht, was dieſer, da er ſie in der Grotte vergeblich geſucht, gedacht habe. Wir ſehen ihn gleich wieder an dem Orte, wo Galvina gefallen iſt. Denn iſt Comals Klage, ſo kurz, wie der tödtende Schmerz es erfodert. Wie viel Verſe würde hier nicht ein poetiſcher Schwätzer wie Ovidius, verſchwendet haben?

*) Fingal II. Buch.

Der Lieblingsſtoff unſers Barden ſcheinet das Pathetiſche zu ſeyn, worin er ganz fürtrefflich iſt. Man wird in dieſer Art nicht leicht etwas ſchöneres antreffen, als die Stelle von Fillans Tode im VI. Buche des Gedichts Temora.

Aber es iſt Zeit abzubrechen. Man trifft auf jeder Seite dieſer fürtrefflichen Bardengeſänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreiſen Luſt fühlet. Was hier geſagt worden, iſt ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, ſchnell die Hand darnach auszuſtreken, und denen, die ihn ſchon aus der Hand gelegt, Luſt zu machen, ihn wieder vorzunehmen.

Ouvertüre.

(Muſik.)

Ein Tonſtük, welches zum Eingang, zur Eröffnung eines großen Concerts, eines Schauſpiels, oder einer feyerlichen Aufführung der Muſik dienet. Dieſes, und daß dieſe Art in Frankreich aufgekommen ſey, zeiget der Name der Sache hinlänglich an, der im Franzöſiſchen eine **Eröffnung**, oder eine **Einleitung** bedeutet. Lülli verfertigte ſolche Stüke, um vor ſeinen Opern geſpielt zu werden und nachher wurde dieſes Schauſpiel meiſtentheils mit einer Ouvertüre eröffnet, bis die Symphonien aufkamen, die ſie aus der Mode brachten. Doch nennet man in Frankreich noch itzt jedes Vorſpiel vor der Oper, eine Ouvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieſer Stüke hat.

Digitized by Google

Weil dieſe Stüke Einleitungen zur Oper waren, ſo ſuchte man natürlicher Weiſe ihnen viel Pracht zu geben, Mannichfaltigkeit der Stimmen, und beynahe das Aeußerſte, was die Kunſt durch die Inſtrumentalmuſik vermag, dabey anzubringen. Daher wird noch izt die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur für das Werk eines geübten Meiſters gehalten.

Da ſie nichts anders, als eine Einleitung iſt, die den Zuhörer für die Muſik überhaupt einnehmen ſoll, ſo hat ſie keinen nothwendigen und beſtändigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er den Charakter der Hauptmuſik, der die Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemeſſen, folglich anders zu Kirchenſtüken, als zu Opern, und zur hohen tragiſchen Oper, anders, als zum angenehmen Paſtoral ſeyn ſollte.

Zuerſt erſcheinet insgemein ein Stük von ernſthaftem aber feurigem Charakter in $\frac{4}{4}$ Takt. Die Bewegung hat etwas Stolzes, die Schritte ſind langſam, aber mit viel kleinen Noten ausgezieret, die feurig vorgetragen, und mit gehöriger Ueberlegung müſſen gewählt werden, damit ſie in andern Stimmen in ſtrengern, oder freyeren Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle gute Meiſter in Ouvertüren immer angebracht; mit mehr oder weniger Kunſt, nachdem der Anlaß zur Ouvertüre wichtig war. Die Hauptnoten ſind meiſtentheils punktirt, und im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten. Nach dieſen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äußerſten Geſchwindigkeit und ſo viel möglich, abgeſtoſſen müſſen geſpielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feuerigſten Strohm der Ouvertüre etliche Takte vor, die ſchmeichelnd und piano geſetzt ſind, welches ſehr überraſchend iſt, und wodurch hernach die Folge ſich wieder deſto lebhafter ausnimmt. Gar ofte wird dieſer Theil in einzelen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten; dieſes geſchieht wol bisweilen in ſehr kurzen Sätzen, von einem, oder einen halben Takt; ſondern ſo, daß der Hauptſatz, oder das Thema bald in der Hauptſtimme, bald im Baſſe vorkommt. Dieſer erſte Theil ſchließt, wenn er in der großen Tonart iſt, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geſchieht der Schluß auch wol in die Mediante.

Hierauf folget eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balleten und Tanzmelodien ähnlich ſeyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des erſten Theils iſt, womit die ganze Ouvertüre, wenn ſie zu einer Oper, oder andern großen Gelegenheit dienen ſoll, ſich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo ſie unter andern Gattungen der Inſtrumentalmuſik oder Singſtüke vorkommt, folgen nach der Fuge die meiſten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren ſind zuerſt von Lülli als Einleitungen in die Ballete gemacht worden. Daher wurden hernach ſolche Tanzmelodien, ohne Rükſicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewöhnlichen in dieſe Art der Ouvertüre eingeführet.

Die Ouvertüren ſind in den neuern Zeiten ſelten geworden; weil ſowol die Fuge, als die verſchiedenen Tanzmelodien, mehr Wiſſenſchaft, Kenntniß und Geſchmak erfodern, als der

gemeine

Digitized by Google

gemeine Hauſe der Tonſetzer beſitzet. Hierdurch aber iſt der gute Vortrag, der jedes Stük vor dem andern unterſcheiden ſollte, und zu deſſen Uebung die Ouvertüren ſehr vortheilhaſt waren, an manchem Orte ſehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man die beſten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo ſie, wie geſagt worden, zuerſt aufgekommen ſind. Nachher wurden ſie auch anderwärts nachgeahmt, beſonders in Deutſchland, wo außer dem großen Bach, noch andre ſeines Namens, ingleichem Händel, Faſch in Zerbſt, und unſre beyden Graun, beſonders aber Teleman ſich hervorgethan haben.

P.

Palaſt.
(Baukunſt.)

So nennen wir die großen Gebäude, die zu Wohnungen der Landesfürſten beſtimmt ſind; wiewol die Schmeicheley den Namen auch auf die Wohnungen andrer Perſonen von hohem Stande ausgedehnt hat. Der Name kommt von der Wohnung des Auguſtus in Rom her, die auf dem Palatiniſchen Berg ſtund, deswegen ſie Palatium, auch überhaupt die Wohnungen der nachfolgenden Kaiſer Palatia genennt wurden.

Die Paläſte, als die Wohnſitze der Landesfürſten, ſollten ſich, weil ihre Bewohner die einzigen ihrer Art in einem Lande ſind, auch durch einen eigenen der Hoheit der Beſitzer angemeſſenen Charakter auszeichnen, und nicht blos erweiterte und ſehr vergrößſerte Wohnhäuſer ſeyn. Sie ſind nicht nur der Mittelpunkt des Sammelplatzes einer Hauptſtadt, ſondern des ganzen Landes; nicht nur im Ganzen und im Aeußerlichen öffentliche Gebäude, ſondern die meiſten der innern Theile ſind noch als öffentliche Plätze anzuſehen, auf denen Nationalverſammlungen gehalten, große Feyerlichkeiten begangen, und beſonders auch Geſandten fremder Fürſten und Nationen Audienz gegeben werden. Ein Theil der Paläſte iſt alſo zum öffentlichen Gebrauch beſtimmt; ein andrer aber dienet zum Privatgebrauch der Fürſten.

Es iſt aber leicht zu ſehen, daß der Palaſt nicht nur wegen ſeiner Größe, ſondern wegen der Mannichfaltigkeit der Bedürfniſſe, denen der Baumeiſter dabey Genüge leiſten muß, das ſchwereſte Werk der Baukunſt ſey. Schon der Umſtand allein, daß er ſowol für den Privatgebrauch einer ſehr großen Anzahl Menſchen, die ein Landesfürſt um ſich haben muß, als zu öffentlichen Geſchäfften dienen ſoll, macht die geſchikte Vereinigung zweyer ſo ſehr gegen einander ſtreitender Dinge ſchwer. Bey feyerlichen Gelegenheiten könnte der Ernſt und die Hoheit der Handlung gleichſam einen tödtlichen Stoß bekommen, wenn durch Ungeſchiklichkeit des Baumeiſtes gemeine, oder gar niedrige Vorſtellungen aus dem Privatleben ſich unter die feyerlichen Eindruke miſchten; wenn z. B. bey einer öffentlichen Audienz Dinge, die zur Küche gehören, in die Sinne fielen. Großen Herren, und ſogar dem Staat überhaupt, iſt viel daran gelegen, daß der Unterthan nie ohne Ehrfurcht an ſie denke. Darum

ſollte, ſoviel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrſcher der Völker dem Auge des gemeinen Mannes für immer verborgen ſeyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeiſter die Grundſätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläſte hernehmen. Alles muß da groß ſeyn und den Charakter der Hoheit an ſich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieſes bedenkt, wird leicht ſehen, was für Genie, Beurtheilungskraft und Geſchmak dazu erfodert werde. Der Palaſt iſt für den Baumeiſter, was das Heldengedicht für den Poeten iſt; das Höchſte der Kunſt, und vielleicht iſt es noch ſeltener, einen vollkommenen Palaſt, als ein vollkommenes Heldengedicht zu ſehen. Die meiſten Paläſte ſind kaum etwas anderes, als ſehr große Wohnhäuſer. Nichts anders iſt das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in beſonderen Theilen ſehr große architectoniſche Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenſeiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal iſt, ausgenommen, ſo fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu ſehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kayſers Severus nachahmet, iſt groß und in dem Geſchmak eines wahren Palaſtes, und ſo wäre auch die Seite gegen den kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht ſo viel Fehler gegen den guten Geſchmak der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat ſonſt dieſe Seite, wobey keinem Menſchen, wie bey den Außenſeiten, einfallen könnte, daß etwa ſehr reiche Privatfamilien da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonſt iſt die Lage dieſes Schloßes, ſo wie ſie ſich für einen Palaſt ſchiket; mitten auf einen erſtaunlich großen Platz, auf welchen ſehr breite Straßen führen, ſo daß eine ganze Nation ſich in der Nähe dieſes Palaſts verſammeln könnte, da jeder das Gebäude frey ſähe.

Einige orientaliſche Völker, denen man ſonſt nicht den größten Geſchmak zutraut, ſcheinen mehr als die Europäer eingeſehen zu haben, was ſich zu einem großen Palaſt ſchiket. Man ſagt, daß der, den der chineſiſche Monarch in Peking bewohnt, die Größe einer mittelmäßigen europäiſchen Stadt habe; und aus den römiſchen Ueberbleibſeln der alten Baukunſt läßt ſich ſchließen, daß auch die römiſchen Baumeiſter gewußt haben, die Größe und den Charakter der Paläſte, der Hoheit, jener Herren der Welt, gemäß einzurichten.

Indem ich daran bin, die letzte Hand an dieſen Artikel zu legen, fällt mir eine Abhandlung über dieſe Materie in die Hände, daraus ich das Weſentlichſte, das hieher gehört, anführen will. *)

Wodurch unterſcheiden ſich in Europa, heißt es da, die Paläſte der Könige von den Häuſern der Privatperſonen? Sie ſind von größerm Umfange; die Zimmer ſind größer und man entdeket da mehr Reichthum. Dies macht den ganzen Unterſchied aus; ſonſt ſind ſie von verſchiedenen übereinander ſtehenden Geſchoſſen, wie die gemeinen Wohnhäuſer, und wer zum erſtenmale dahin kommt, muß ſich erkundigen, wo die Zimmer des Fürſten ſind.

Würde es nicht ein edleres Anſehen haben, wenn dieſe Paläſte nur von einem Geſchoß wären, wie ehemals die römiſchen, das aber auf einem erhöheten Grund (einer Teraſſe) ſtünde; wenn

*) Dieſe Abhandlung iſt von dem franzöſiſchen Baumeiſter Peyre und ſteht in dem Mercure de France vom Aug. 1773.

wenn unter dieſem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in dieſe Gewölber, das, was die tägliche Nothdurſt und die allgemeinen Bequemlichkeiten erfodern, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palaſtes, nach Art der Alten, durch Oeffnungen in den Gewölbern derſelben erleuchtet würden? An dieſe große Stüke würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geſchikt anſchließen, und dadurch würden dieſe auf die angenehmſte und bequemſte Weiſe können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Ausſichten auf die Plätze und Gärten haben, die den Palaſt umgeben.

Aber wir verweiſen den Liebhaber der Baukunſt auf die Schrift ſelbſt, daraus dieſes gezogen iſt, und in welcher noch viel beträchliche Beobachtungen über die große Baukunſt vorkommen.

Pantomime.

(Schauſpielkunſt.)

Iſt das lateiniſche, oder vielmehr griechiſche Wort Pantomimus, welches einen Schauſpieler bedeutet, der eine ganze Role eines Drama ohne Worte, durch die bloße Sprache der Gebehrden ausdrükt. Gegenwärtig nennet man ein dramatiſches Schauſpiel, das durchaus ohne Reden vorgeſtellt wird, eine Pantomime; und dann drükt man durch dieſes Wort auch überhaupt dasjenige aus, was im Drama zum ſtummen Spiel gehöret.

Von den römiſchen Pantomimen, die, wie es ſcheinet, in Zeiten des Auguſtus aufgekommen ſind, und in deren Spiel die Römer bis zur Raſerey verliebt geweſen, wollen wir hier nicht ſprechen. Wer Luſt hat, ſich eine Vorſtellung davon zu machen, kann **Lucians** Abhandlung vom Tanzen, und des Abbe **du Bos** geſammelte Nachrichten hierüber leſen.*) Dieſes Schauſpiel kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzem hier und da auf einigen Schaubühnen erſchienen iſt. Was itzt noch Aufmerkſamkeit verdienet, iſt der Theil des ſtummen Spieles, den man Pantomime nennt.

Es iſt ſchwer zu ſagen, wieviel von der guten Würkung einer dramatiſchen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauſpieler zuzuſchreiben ſey. Jedes hat einen ſehr weſentlichen Antheil daran, darum iſt die Pantomime gewiß ein wichtiges Stük der Vorſtellung. Wir rechnen die Mine, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der ſprechenden, ſondern auch aller andern auf der Scene erſcheinenden Perſonen dazu; hier aber ſchränken wir uns auf das eigentliche ſtumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Perſonen zu thun haben, während der Zeit, da die andern zuhören, oder ſelbſt nicht ſprechen.

Dieſer Theil der Kunſt iſt ſo wenig bearbeitet, und erfodert, wenn er nur einigermaaßen methodiſch behandelt werden ſoll, die Betrachtung einer ſo großen Menge beſonderer Fälle, aus deren Entwiklung die allgemeinen Grundſätze hergeleitet werden müſſen; daß ich es nicht über mich nehmen kann, dieſe Materie förmlich abzuhandeln. Ich muß hier auf einige allgemeine Anmerkungen, und einen Vorſchlag, der auf eine wahre Theorie dieſes Theils abzielt, einſchränken.

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunſt öfter und ſchwerer gefehlet, als gegen dieſen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrer Perſonen eine allein etwas

*) In ſeinen Reflexions ſur la poeſie & la peinture.

etwas lange ſpricht, oder wo zwey das Geſpräch eine Zeitlang allein fortſetzen. Insgemein iſt ſo gar keine Wahrheit, ſo gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Perſonen, daß die Täuſchung, darin man etwa geweſen, plötzlich aufhöret, und einen merklichen Verdruß, den eine ſehr falſche Kunſt und ein höchſt unnatürliches und erzwungenes Weſen verurſachen, zurükläßt.

Ein ſehr allgemeiner Fehler iſt es, daß die nicht redenden Perſonen, wenn das, was die redenden ſagen, ſie eigentlich nicht angeht, ſich in Parade hinſtellen, als ob dem Zuſchauer viel daran gelegen wäre, ſie immer zur Aufwartung parat zu ſehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwey Perſonen für ſich mit einander reden, das die andern gegenwärtigen nicht intereßirt, dieſe inzwiſchen herumgehen, oder ſonſt ohne allen Zwang, und ohne alle Rükſicht auf das, was die redenden angeht, ſich der Phantaſie deſſelben Augenbliks überlaſſen. Und dieſes ſollte doch eben nicht ſchwer ſeyn Diejenigen, die in einer ſolchen Scene nichts mehr zu ſprechen haben, dürfen ſich nur hinſetzen, wo ſie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Geſellſchaft allein nehmen, um ihm leiſe etwas zu ſagen. Da ſehe ich gar keine Schwierigkeit darin, ſich auf der Bühne eben ſo natürlich zu betragen, als wenn man in würklicher Geſellſchaft wäre. Die hingegen, die noch zu ſprechen haben, dürfen ſich nur angewöhnen, währender Zeit, da ſie etwas anders thun, und ohne es ſich merken zu laſſen, genau auf die redenden Perſonen zu hören, damit ſie zu rechter Zeit einfallen können. Dieſes iſt doch auch nicht ſehr ſchwer.

Mehr Ueberlegung und Kunſt erfodern die alle vorhandene Perſonen intereßirende Scenen, wobey etliche bloße Zuſchauer ſind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu ſagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und ſieht, Antheil nehmen, und dieſes muß auf eine höchſt natürliche Weiſe geſchehen.

Hier machen die meiſten Schauſpieler es ſich zu einer Regel, daß ſie bey ſcherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umſtände nothwendig machen, in zwey Gruppen zuſammenſtehen, und daß währender Scene an dieſen Gruppen wenig verändert werde. Aber die Regel verleitet ſie zu dem ärgſten Zwang. Wie es z. B. ſehr natürlich iſt, wenn eine geliebte Perſon in Ohnmacht hinſinket, daß alle dabey gegenwärtige um ſie zuſammenlaufen; ſo iſt es auch oft höchſt unnatürlich, daß ſie währender Ohnmacht um ſie herumbleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher iſt es, daß nach dem erſten Zuſammenlauf, und nachdem die Hülfe veranſtaltet worden; einer ſich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft, um ſich ſeinem Schmerzen zu überlaſſen; ein andrer langſam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit verſtelt, herumirrt; ein dritter abgeſondert vor ſich ſteht, und mit niedergeſenktem Haupte, der Traurigkeit ſtill nachhängt, oder neben der leidenden Perſon ſteht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, ſo kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey iſt dieſe, daß die Zuſchauer, ſo viel möglich, jede Hauptperſon im Geſichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, iſt es beſſer, dieſe Erfoderniß einmal fahren zu laſſen.

Erwekt aber eine intereſſante Scene lebhafte Leidenſchaften, Freude, Zorn, Furcht, Schreken, da es noch weit unnatürlicher iſt, daß die Perſonen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben; da wird die

Kraft

Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutſchen tragiſchen Bühne wird nicht ſelten gerade da, wo das Schreken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchſten ſteigen ſollte, gelacht; und allemal iſt eine verkehrte Pantomime daran ſchuld.

Der comiſchen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Luſtige Charaktere äuſſern ſich insgemein am ſtärkſten, durch Gebehrd und Bewegung des Leibes, und davon hänget die Würkung der meiſten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuſchauer höret. Man erinnere ſich der Scene zwiſchen Froſine und Harpagon, in dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äuſſerſt comiſch wird. Sie iſt aber im Comiſchen viel leichter, als im Tragiſchen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche ſelbſt, bisweilen etwas Comiſches hat. Die meiſten comiſchen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas ſeltſam Mimiſches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menſchen, als übertrieben, oder unnatürlich abſticht.

Diderot ſchlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig iſt, den Schauſpielern die Pantomime vorſchreibe, und führet ſehr ſcheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieſes Mittel, ſobald die Vorſchriſt umſtändlich iſt, den Schauſpielern ein neuer Zwang angethan würde, und dadurch die Urſachen der ſchechten Pantomime ſich vermehren möchten. Denn die Furcht, die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entſtehende Zwang hat eben den gröſten Antheil an ſo viel ſchlechten Vorſtellungen, und nur gar zu ofte wird die Pantomime unnatürlich, weil man ſich, um ſie natürlich zu machen, genau an eine Vorſchriſt hat halten wollen. Das beſte Mittel, die Schauſpieler zu unterrichten, ſcheinet mir dieſes zu ſeyn, daß Kenner des Schauſpiels die vornehmſten Scenen der bekannteſten Stüke vornehmen, und über die Pantomime derſelben, ihre Gedanken, mit guten Gründen unterſtützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatiſches Stük herausgiebt, könnte dieſes in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umſtändliche noch entſcheidende oder ausſchließende Vorſchriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weiſe pantomimiſch gut ausgeführt werden.

Zuerſt alſo müßten über den wahren Charakter der Scene, die man beſonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin ſich äußernden Leidenſchaften genau und beſonders auch nach ihren äußerlichen Würkungen betrachtet werden. Hierauf könten beſondere Vorſchläge, die ins Umſtändliche fallen, gethan werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieſer Scene könnte angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme, und denn beſonders zeigen, wie jede den allgemeinen Foderungen genug thue.

Durch dergleichen einzele critiſche Beleuchtungen beſonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen; Sammlungen ſolcher einzelen Abhandlungen in den Händen der Schauſpieler, würden dieſe zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunſt bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Beſondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlaſſen.

Pantomimiſche Tänze, oder Ballette, ſind ſolche, die eine würkliche Handlung vorſtellen, und kommen den eigentlichen pantomimiſchen Vorſtellungen der Alten etwas nahe. Es iſt

iſt ſchon anderswo *) angemerkt worden, daß ſie die einzigen Ballette ſind, die auf der Schaubühne erſcheinen ſollten.

Parodie.

(Dichtkunſt.)

Waren bey den Griechen ſcherzhafte Gedichte, auch wohl nur einzele Stellen, dazu ganze Verſe, oder einzele Ausdrüke von ernſthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So iſt das Gedicht des **Maton**, welches Athenäus aufbehalten, **) worin eine Schwelgerey in homeriſchen, oder dem Homer nachgeahmten Verſen beſungen wird. Es fängt völlig im Tone der Ilias an.

Δειπνα μοι ἐννεπε μουσα πολυτροφα και μαλα πολλα —

Nach des Ariſtoteles Bericht hat Hegemon von Thaſos ſie erfunden, nach dem Athenäus und Hipponax. Gewiß iſt, daß das Athenienſiſche Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieſelben ungemein geliebet hat. Daher iſt Ariſtophanes voll von Parodien einzeler Verſe der beſten tragiſchen Dichter.

Heinrich Etienne, oder **Stephanus** hat eine beſondere Abhandlung davon geſchrieben, die 1575 zu Paris gedrukt iſt.

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt; aber erſt lange nach ihm ſind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekommen, eine der frevelhafteſten Erfindungen des ausſchweifenden Witzes. Ich habe auf einer ſehr geprieſenen franzöſiſchen Schaubühne das nicht ſchlechte Trauerſpiel Oreſtes und Pylades aufführen ſehen, wobey die Logen und das Parterre ſich ziemlich gleichgültig bezeigten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauſpiels immer mehr angefüllt; und gleich nach dem Stük wurde eine Parodie von demſelben vorgeſtellt, wobey der ganze Schauplatz äußerſt lebhaft, und das Händeklatſchen oft allgemein wurde.

Man muß es weit im Leichtſinn gebracht haben, um an ſolchen Parodien Gefallen zu finden, und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der würklich ernſthafte, ſogar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein franzöſiſcher Kunſtrichter hat unlängſt ſehr richtig angemerkt, daß der leichtſinnige Geſchmak an Parodien, unter anderm auch dieſes verurſachet habe, daß gewiſſe, recht ſehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorſtellung deswegen nicht mehr vortragen.

Da der größte Theil der müßigen Menſchen weit mehr zum Leichtſinn, als zum Ernſte geneigt iſt, ſo könnten durch Parodien die wichtigſten Gedichte und die erhabenſten Schriften über wahrhaftig große Gegenſtände, allmählig ſo lächerlich gemacht werden, daß die ganze ſchönere Welt ſich derſelben ſchämte. Man ſiehet gegenwärtig auch würklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien ſchlechthin verwerfen. Sie ſind wenigſtens zur Hemmung gewiſſer erhabener Ausſchweifungen und des gelehrten, politiſchen und gottesdienſtlichen übertriebenen Fanatiſmus, ein gutes Mittel. Man kann kaum ſagen, ob es ſchädlicher ſey, über das Edle und Große mit einer fantaſtiſchen Einbildungskraft hinauszuſchweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtſinn die Schranken der Mäßigung im Luſtigen zu überſchreiten. Beydes iſt verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieſes iſt nur durch die ſtrenge Satyre und jenes durch das Lä-

cherliche

*) S. Art. Balett.

**) Deipnoſ. L. 4.

cherliche zu hemmen. Auch in der Gelehrſamkeit und in dem Geſchmak giebt es einen pedantiſchen Fanatiſmus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel iſt. Davon haben wir an dem Chef d'œuvre d'un Inconnu ein Beyſpiel. Aber ohne ſie zu ſo guten Abſichten anzuwenden, ſie blos zum Luſtigmachen brauchen, iſt ein höchſtverderblicher Mißbrauch. Zum Glük hat der Leichtſinn der Parodie unſern Parnaß noch nicht angeſtekt, obgleich hier und da ſich Spuhren dieſer Peſt gezeiget haben. Und da ſich die Anzahl gründlicher Kunſtrichter in Deutſchland noch immer vermehrt, ſo iſt zu hoffen, daß ſie ſich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruk dem Mißbrauch widerſetzen werden, ſo bald das Einreißen deſſelben zu befürchten ſeyn möchte.

Partitur.

(Muſik.)

Ein geſchriebenes Tonſtük, in dem alle dazu gehörige Stimmen, jede auf ihrem beſonderen Syſtem, mit ihrem Schlüſſel bezeichnet, unter einander ſtehen. Die Partitur wird einem ausgeſchriebenen Stük entgegengeſetzt, in welchem jede Stimme, blos zum Gebrauch derer, die ſie vorzutragen haben, beſonders und allein geſetzt iſt. Die Partitur wird ſo geſchrieben, daß von unten auf die Linienſyſteme in der Ordnung übereinander folgen, in welcher ſie in dem allgemeinen Syſtem der Töne ſtehen. Der Deutlichkeit halber müſſen die Stimmen ſo geſchrieben ſeyn, daß nicht nur ganze Takte, ſondern auch die Haupttheile derſelben durch alle Stimmen ſenkelrecht aufeinander treffen. Wenn das Tonſtük ſo geſchrieben iſt, ſo läßt ſich darin alles mit einem Blik überſehen, und ein Kenner kann, ohne es gehört zu haben, von ſeinem Werth urtheilen, welches bey einem ausgeſchriebenen Stük ſehr mühſam wäre. Bey der Aufführung des Stüks muß der Capellmeiſter, Concertmeiſter, oder wer ſonſt an ſeiner Stelle der Aufführung vorſteht, die Partitur vor ſich haben, damit er ſogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und ſo viel möglich dem weitern Einreißen deſſelben zuvorkommen könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuoſen, die Tonſtüke zum Aufführen beſitzen, müſſen ſie ausgeſchrieben; Tonſetzer aber, die ſie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

Paſſacaille.

(Muſik; Tanz.)

Ein Tonſtük zum Tanzen, zu ernſthaft angenehmen, und ſogenannten halben Charakteren. Der Takt iſt $\frac{3}{4}$, und das Stük fängt mit dem dritten Viertel an. Es beſteht aus einem Satz von acht Takten, die Bewegung iſt ſehr mäßig. Das Stük wird nach Art der Chaconne ſo gemacht, daß über dieſelben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch ſolche, die mit dem Niederſchlag anfangen, und in Händels Suiten iſt eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich ſind die Paſſacaillen in den Opern Armide und Iſſe ſehr berühmt.

Paſſagen.

(Muſik.)

Vom italiäniſchen Paſſo und Paſſagio: ſind Zierrathen der Melodien, da auf eine Sylbe des Geſanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorſtellt, durch ſogenannte Diminution, oder Verkleinerung in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müſſen alle Töne der Paſſage, die Stelle eines einzigen vertreten,

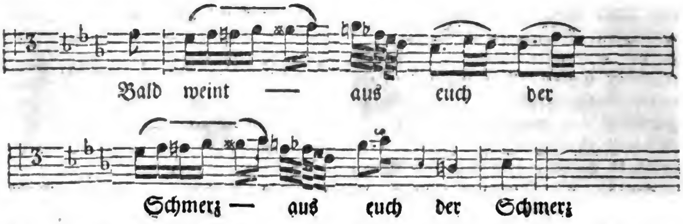
folg-

folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zuſammenhang vorgetragen werden. Die Läufe beſtehen aus mehrern Paſſagen über eine Sylbe.

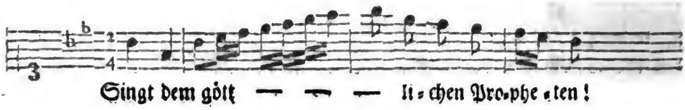
Die Paſſagen werden entweder von dem Tonſetzer vorgeſchrieben, oder die Sänger und Spieler machen ſie ſelbſt, wo der Tonſetzer nur eine Note geſetzt hat. Dazu werden aber ſchon Sänger und Spieler erfodert, die außer dem guten Geſchmak die Harmonie beſitzen, damit ihre Paſſagen derſelben nicht entgegen klingen.

Es giebt zweyerley Paſſagen. Einige ſind würklich vom Geſchmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil ſie den Ausdruk unterſtützen; andere ſind blos zur Parade, wodurch Sänger und Spieler ihre Kunſt zeigen wollen. Dieſe verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in ſo fern man das Unſchikliche davon vorſtellen, und dagegen, als gegen eine den guten Geſchmak beleidigende Sache, Vorſtellung thun will. Sie ſind Ausſchweifungen, wozu die welſchen Sänger auch unſre beſten Tonſetzer verleitet haben. Beſonders ſind die ſogenannten Bravourpaſſagen, ungeheure Auswüchſe, die wenigſtens in Singeſachen nicht ſollten geduldet werden, es ſey denn etwa zum Spaß in comiſchen Opern.

Daß es Paſſagen von der erſten Gattung gebe, die zum Ausdruk ſehr charakteriſtiſch ſind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen von unſern beſten Tonſetzern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß ſie der ſingenden Leidenſchaft natürlich ſeyen. In zärtlichen Leidenſchaften geſchieht es gar ofte, daß man ſich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieſer Ton eine die Leidenſchaft ſchmeichelnde Verzierung verträgt, ſo entſteht ganz natürlich eine Paſſage. In folgender Stelle, aus der Arie: **Ihr weichgeſchaffne Seelen**, *)



ſind die Paſſagen ungemein wol erfunden, um eine ſchmerzhaft zärtliche Leidenſchaft auszudrüken; ob ſie gleich hier, um dieſes beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte ſtehen; da der, welcher ſingt, nicht ſelbſt in dieſer Leidenſchaft iſt. So ſteht auch im Anfang einer andern Arie in gedachter Paßion.

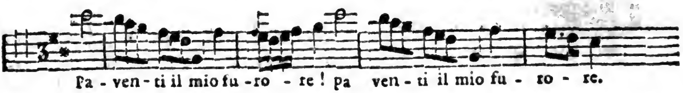


*) In Grauns Paßion.

die,

die, ſonſt ſehr abgenutzte Paſſage, hier zu lebhafterm Ausdruk der Bewunderung ſehr gut. Nichts iſt geſchikter, den höchſten Schmerz auszudrüken, als folgende Paſſage: *)

Aber in heftigen und ſchnellſtröhmenden Leidenſchaften, und wo das Herz eilt, ſeiner Empfindung ſchnell Luft zu machen; da ſind die Paſſagen ſelten natürlich. Und da ſie im Grunde Verzierungen ſind, und etwas Angenehmes haben, ſo ſchwächen ſie die Heftigkeit des Ausdruks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Grauniſchen Arie.



Nach meiner Empfindung hat dieſer Ausdruk des Worts paventi, der ſchrekend ſeyn ſoll, durch die kleine Paſſage der beyden letzten Sylben etwas eher Schmeichelndes, als Schrekhaftes bekommen, und die Art, wie das Wort furore beydemale geſungen wird, hat eher etwas Beruhigendes, als Drohendes.

Es mögen ſich einige einbilden, daß die Arien ohne Paſſagen zu einförmig und ſo gar langweilig werden würden. Allein dieſes iſt nicht zu befürchten, wenn nur der Tonſetzer geſchikt genug iſt, alle Vortheile der Modulation und der begleitenden Inſtrumente wol zu nutzen. Die ſo eben angeführte Arie Gia m'affretta il furor mio, wo am Schluß des zweyten Theiles die ſo eben angeführte ſchmerzhafte Paſſage vorkommt, iſt ſonſt durchaus ohne Paſſagen, und es iſt gewiß eine der vollkommenſten Opernarien.

Was die Paſſagen, die die Sänger für ſich machen, betrifft, ſollte jeder Capellmeiſter ſich die Maxime des berühmten ehemaligen Churfürſtl. Hannoveriſchen Capellmeiſters Stephani zueignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeſchrieben war, hinzuſetzte. Ich weiß wol, daß dieſe Leute nicht allemal zu zwingen ſind, vornehmlich, da ein ſo großer Theil ihrer Zuhörer den willkührlichen Paſſagen ſo ofte Bravo zuruft.

Zum wenigſten ſollte der Capellmeiſter ſich ſolcher Sünden gegen den Geſchmak nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er ſie ſelbſt begeht. Die Raſerey für die willkührlichen Paſſagen hat eigentlich das Verderben in die Singemuſik eingeführet, worüber gegenwärtig mit ſo viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonſetzer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruk der Leidenſchaft durch ein ganzes Stük fortzuſetzen, begnüget ſich damit, daß er etwa eine Melodie in dem ſchiklichen Ausdruk angefangen

*) Grauns Oper Angelica und Medor aus der Aria Gia m'affretta &c.

gen hat: hernach ſchreibet er eine Folge von Paſſagen hin, durch die der Sänger ſeine Geſchiklichkeit zeigen kann, und die ſich gleich gut zu allen Arten der Empfindung ſchiken; und dann glaubt er eine gute Arie gemacht zu haben. Möchte doch jeder Kunſtrichter ſeine Stimme gegen Ausſchweifungen erheben, die der wahren Muſik ſo verderblich ſind!

Paſſepied.

(Muſik und Tanzkunſt.)

Ein Tonſtük zum Tanzen, das zwar in ſeinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine munterere Bewegung hat. Der Takt iſt $\frac{3}{8}$ und die Sechszehntel ſind die geſchwindeſten Noten, die es verträgt. Die Einſchnitte ſind wie in der Menuet, die im Auftakt anfängt. Das Stük beſteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten, aber ihre gerade Anzahl muß wieder in zwey Hälften von gerader Zahl ſeyn. Die Theile können in verſchiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne ſchließen. Ihr Charakter iſt eine reizende aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie ofte mit einem Takt von drey Viertelnoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. Bisweilen folget auf das Hauptſtük, das in der großen Tonart geſetzt iſt, ein zweytes, das denn die kleine Tonart hat, weswegen es die Franzoſen paſſe-pied mineur nennen, auf welches das erſte, das alsdenn paſſe-pied majeur heißt, wiederholt wird.

Paſte.

(Bildende Künſte.)

Der Abdruk eines geſchnittenen Steines in Glas. Da ſchwerlich jemand beſſere Kenntniß über dieſe Materie hat, als der berühmte Lippert, ſo kann ich nicht beſſer thun, als den Aufſatz, den er mir ſchon vor einigen Jahren zu ſchiken die Gefälligkeit gehabt, hier ganz einzurüken:

„Die Erfindung iſt ſehr alt, und vielleicht eben ſo alt, als die Glasmacherkunſt. Die Art und Weiſe wie die Paſten gemacht werden, iſt oft beſchrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht ſtehet in der ſogenannten Nurnbergeriſchen Werkſchule, und der Graf Caylus hat in des Mariette Buch: Traité des pierres gravées, eine weitläuftige Abhandlung darüber gemacht.

Mir ſind auch unterſchiedene andere Arten von Paſten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verſchiedenen Farben verfertiget werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus Terra ſigillata ſind, die Italiäner nennen ſie Terra cotta; andere grünlich grau; wieder andere gelb, auch geſprengt grau, wie der ſogenannte Federjaſpis, (Italiäniſch Jgiada) und welche letztere Sorten ich aus vielen Urſachen vor Aegyptiſch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptiſche Gefäße und Bilder vorgekommen, welche ſehr alt, und noch vor der Griechen Zeiten in Aegypten gemacht ſeyn mochten. Ich habe auch einige dieſer Bilder, ſo feſt als einen weichen Edelſtein oder Quarz gefunden: ob mir gleich einige Antiquarii, wiewol aus ſchlechten Gründen, dieſe Meynung beſtreiten wollen. Denn da ſich dieſe Herren wenig um praktiſche Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, ſo haben ſie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß ſelbſt nicht was vor Namen, beygeleget; da doch alle den Alten bekannte Edelſteine heute zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, exiſtiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in critiſche Streitigkeiten einlaſſen werde, weil

weil ſolche zur wahren Kenntniß des Schönen und Nützlichen wenig beytragen, ſo ſehe ich aus der großen Anzahl geſchnittener Steine, daß die Alten ſehr gerne in Hornſtein geſchnitten, als nämlich in Carneol, Onyx Achat, Chalcedon, Jaſpis und Schmaragdmutter, als welche erſtern fünf Arten allerdings unter die Hornſteine gehören, und welche ſich mit dem Rade ſehr wohl ſchleifen laſſen. Ob nun wol ſehr vieles hiervon zu ſagen wäre, ſo wäre es hier eine überflüßige Weitläuftigkeit. In obbeſagtem Werke des Mariette iſt eine ſehr ſchöne Abhandlung von der Steinſchneiderkunſt enthalten, darin nichts vergeſſen iſt, was dazu gehöret; weil es aber mit den Paſten keine Connexion hat, ſo iſt hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel genugſamer Kenntniß hiervon, oft alte Paſten, wegen ihres harten Glaſes für würkliche Steine angeſehen. Ich beſitze einige Stüken Glas von der Muſiviſchen Arbeit, aus der Sophienkirche zu Conſtantinopel, welche ich von dem Secretair des holländiſchen Geſandten, als welcher 14 Jahr in Conſtantinopel geweſen iſt, erhalten habe: es ſind ſolche ſo hart, daß ſie an Stahl geſchlagen, wie ein anderer Feuerſtein Funken werfen, und man hat einige ſchleifen laſſen, welche in Ringen, von eben ſo ſchönem Luſtre, als ein orientaliſcher Topas ſind, und ſo hart habe ich auch einige antike Paſten des Grafen Moszinske, und des Baron von Gleichen gefunden. Nun iſt mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachſen vorgekomen, welches bey Coburg in der ſogenannten kleinen Gette gemacht wird, worzu ein Fluß Sand genommen wird, der alsdenn das Glas ſo hart machet, und welches in meinem Ofen, worinnen ich doch Kupferaſche brennen kann, nicht ſo weit zum Schmelzen bringen können, daß ich es mit dem Eiſen hernach drüken mögen.

Die Italiäner und Franzoſen haben ſeit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Paſten verfertiget. Des Herzogs von Orleans ehemaliger Leibmedicus Mr. Homburg, aus Quedlinburg gebürtig, hat die meiſten Steine aus des Königs in Frankreich, des Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Paſten gebracht; daher wir auch ſo viele ſchöne Sachen erhalten haben, welche uns ſonſt unbekannt geblieben ſeyn würden. Die italiäniſchen Paſten aber ſind meiſtens von ſehr weichem Glaſe, weil in Italien die Kohlen theuer ſind: man kann einige mit dem Meſſer ſchaben; ſie wittern auch in einigen Jahren aus oder wie man ſagt, das Glas bekommt den Schmergel; ſie machen aber auch die meiſten aus muſiviſchem Glaſe, welches ein leichtflüßiges Bleyglas, und von beſſerer Dauer iſt. Ich hatte von einigen guten Freunden dergleichen communicirt bekommen; ſie lagen bey mir auf dem Tiſche; da die Sonne darauf ſchiene, und ſie warm worden, ſprangen zweye davon in viele Stüke, weil das Glas aus vieler Potaſche gemacht war.

Von allen dieſen Glaskünſten könnte der vortreffliche Herr Margrafe in Berlin den beſten Unterricht geben, der in allen Glaskünſten große Wiſſenſchaft hat, und wovon ich große Proben geſehen. Paſten zu machen, muß man fein geſchleimten venetianiſchen Trippel nehmen, und in eiſern Ring den Stein legen, und damit abdrüken, den Stein alsdenn behutſam abnehmen, die Forme wohl troknen laſſen: alsdenn leget man Glas darauf, bringet ſolche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahlerey, läſſet es weich ſchmelzen, und drüket es mit einem warmen Eiſen: bringt ſolche in Kühlofen, und wenn

ſie

Digitized by Google

ſie erkältet, hebet man ſie von der Forme ab, ſo ſind ſie fertig. Der Steinſchneider muß alsdenn das übergedrükte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus dieſen Paſten machet man Ausgüße, entweder in Schwefel mit Zinober, oder einer andern Erdfarbe vermiſchet, oder gießet ſie in Gyps, oder drüket ſolche in einen guten Lak ab, wovon der engliſche der beſte iſt; alle dieſe Arten aber haben ihre großen Mängel. Der Schwefel riechet übel, und ſpringet in jählinger Wärme und Kälte ſehr leicht, der Gyps wittert in einiger Zeit auch aus; und will man ſelbige mit andern Dingen vermiſchen, und zu einem Teige machen, wie es bey Gypsmarmor gemacht wird, ſo wird der Abdruk nicht ſcharf; das Siegellak ſpringt, und ſchwindet leicht, wird auch in der Wärme ſtumpf, daß alſo dieſe Arten jederzeit veränderlich und verderblich ſind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gyps ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medaillen abgegoſſen, hatte ich ſolche in einen Schrank geleget, und binnen einem Jahre nicht angeſehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundre mich darüber, wie der Staub darauf gekommen, da doch in den Kaſten davon nichts zu ſehen war. Ich nehme endlich das ſechste Glas aus meinem Microſcopio, und entdeke viele Millionen kleiner Inſecten, welche die Ausgüße ſo durchgraben hatten, daß ſie weich waren, wie Kreide: und ſo iſt mirs mit verſchiedenem Gyps hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Albaſtre, Frauenciß, oder Muſchelſchalen brennen laſſen; er iſt allezeit dieſen Mangel unterworfen geweſen, ſogar wenn ich auch Alaunwaſſer darunter gemiſchet; daß alſo mit dieſer Art, Ausgüße zu machen, nichts zu thun iſt.

Von der Dauer meiner Abdrüke*) verſpreche ich mir bis itzt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüßen oder viel mehr Abdrüken, weder an der Luft, noch Sonne, Hitze und Kälte, das allergeringſte davon verändert wird; als worüber ich mit unſäglicher Mühe raffiniret. Ich hätte zwar ſehr viele Maſſen anbringen können, unter andern auch eine chineſiſche, welche ebenfalls dauerhaft iſt, allein alle dieſe Arten haben den Fehler, daß ſie ſchwinden, und würde damit die wahre Größe des Steins vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abgienge.

Viele wollen dieſe Maſſe dennoch vor Gyps halten; es iſt mir dieſes aber einerley. Wenn die Abdrüke ſcharf und accurat ſind, von beſtändiger Dauer und Feſtigkeit bleiben, ſo glaube ich meine Abſicht erreichet zu haben, welche aber bey puren Gyps niemals zu erlangen iſt. Das einzige dabey muß man in Acht nehmen, daß ſie nicht naß werden, denn ſonſt verlieren ſie ihren Lüſtre, ob es gleich ſonſt nichts ſchadet: und wenn noch ſo viel Staub darauf lieget, darf man nur einen weichen Haarpenſel nehmen, und ſie abſtauben, es wird niemals ſtumpf werden. Auf dieſe Art glaube ich, daß meine Käufer nicht betrogen werden, und ich erreiche meinen Zwek, den ſchönen Wiſſenſchaften durch dieſe Productiones nützlich zu ſeyn.

Paſtel.

(Mahlerey.)

In Paſtel mahlen, eigentlich ſollte man ſagen mit Paſtelfarbe mahlen) heißt mit trokenen in kleine Stäben (Paſtels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Dieſe Art zu mahlen hält das Mittel zwiſchen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen

*) S. Abdrüke S. 2. f.

lichen Mahlen mit dem Penſel. Die Paſtelfarben werden eben ſo, wie die Reiskohle geführt, aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verſchiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemählde iſt nicht mehr zu ſehen, daß die Farben blos durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt ſcheinen ſie nur wie Staub auf dem Grunde, der meiſtentheils Papier iſt, zu liegen. Indeſſen giebt es Paſtelgemählde, die ohne den Glanz der Gemählde in Oelfarben und ohne die Feinigkeit der Miniaturgemählde, eben ſo ſchön, als dieſe ſind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgeſtrichen ſind, ſo müſſen die Gemählde hinter Glas geſetzt werden, weil ſie ſich ſonſt auswiſchen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erſte Urheber dieſer Art zu mahlen iſt. Der berühmte La Tour hat darin den größten Ruhm erlanget, und von dem bekannten Liautard, ſonſt auch le peintre Turc genannt, habe ich ſehr ſchöne Portraite geſehen. La Tour, und noch ein andrer Mahler Lauriot haben dieſe Art dadurch verbeſſert, daß ſie das Geheimniß erfunden, die Paſtelfarben auf dem Gemählde ſo halten zu machen, daß ſie ſich nicht auswiſchen. Ihre Art zu verfahren iſt, ſo viel ich weiß, nicht bekannt.

Bey der Churfürſtlichen Gallerie in Dreßden iſt ein beſonderes Cabinet von lauter Paſtelgemählden, davon der größte Theil von der berühmten Roſalba ſind. In dieſer Sammlung befindet ſich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in ſeiner Jugend von ihm ſelbſt gemahlt, und hebt ſich ſehr merklich über alle dort befindliche Stüke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu ſehen, indem man es ins Auge bekommt.

Die Paſtelle oder Farben, deren man ſich in dieſer Art bedienet, werden auf folgende Weiſe gemacht. Man reibet die Farben troken ab, macht ſie hernach mit Honigwaſſer, worin ſehr wenig Gummi aufgelößt iſt, an. Die Farben werden mit Bleyweis, oder auch mit Kreide, oder Talkapps verſetzt, wodurch man die verſchiedenen hellen Tinten erlanget. Dieſe angemachten Farben werden in runde Städchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beſte Zubereitung der Paſtelfarben iſt doch ein Geheimniß. Herr Stupan, von Geburt ein Baßler, der ſich in Lauſanne aufhält, wird ſchon längſtens für den beſten Zubereiter dieſer Farben gehalten.

Paſtoral.

(Muſik; Tanz)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonſtük, das mit der Muſette, die wir beſchrieben haben, übereinkommt. Es iſt von zwey Zeiten, aber die Bewegung iſt gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Paſtorale von $\frac{6}{8}$ Takt, die völlig mit der Muſette übereinkommen.

Man giebt dieſen Namen auch anderen Tonſtüken, die den muntern aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengeſänge haben, folglich Anmuthigkeit und Einfalt vereinigen.

Paſtorale werden auch kleine Schäferopern genennt. Ihr Inhalt iſt eine galante und angenehme, mit Feſtlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allenfalls aus der fabelhaften goldenen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengedichts bleiben, den wir anderswo entworfen haben. *) Der Tonſetzer aber muß ſich einer großen Einfalt, und eines

*) S. Hirtengedicht.

eines naiven unſchuldigen Ausdruks befleißen. Sie kommen doch nicht ſehr oft vor, und es iſt vielleicht auch leichter, einen Tonſetzer zu finden, der mit Muth an die Verfertigung einer großen Oper geht, als einen, der ſich in dem Paſtoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünſchen, daß ſie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfalt der Muſik nicht nach und nach ganz von der lyriſchen Schaubühne verdrängt werde.

Pathos; Pathetiſch.
(Schöne Künſte.)

In einem allgemeinern Sinn drüken dieſe griechiſchen Wörter zwar das aus, was wir durch die Wörter **Leidenſchaft** und **Leidenſchaftlich** andeuten. Für dieſen Ausdruk hätten wir alſo der fremden Wörter nicht nöthig: aber weil ſie auch in einer engeren Bedeutung beſonders von den Leidenſchaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schreken und finſterer Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein beſonderes deutſches Wort haben, ſo haben wir ſie in dieſem Sinn als Kunſtwörter angenommen. *)

In einem Werke der Kunſt iſt Pathos, wenn es Gegenſtände ſchildert, die das Gemüth mit jenen finſtern Leidenſchaften erfüllen. Doch ſcheinet es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenſchaften ausdehne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernſtes die Seele mit einer Art Schauder ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in ſo fern wären auch die feyerlichen Pſalmen und Klopſtoks Oden von hohem geiſtlichen Inhalt zu dem Pathetiſchen zu zählen. Die Griechen ſetzten zwar das **Pathos** überhaupt dem **Ethos** (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in dieſem Gegenſatz ſelbſt ſcheinen ſie unter dem Pathos nur das Große der Leidenſchaften zu verſtehen, und das blos ſanft und angenehm Leidenſchaftliche, noch unter das **Ethos** zu rechnen. Longin ſagt ausdrüklich, das Pathos ſey ſo genau mit dem **Erhabenen** verbunden, als das **Ethos** mit dem Sanften und Angenehmen. *)

*) Aber ganz unſchiklich iſt es, daß man, wie Herr Riedel gethan, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenſchaften und Beobachtungen über deren Urſprung und Würkung enthält, den Titel über das **Pathos** vorſetze: Warum nicht über die Leidenſchaften? Denn von jenem Titel erwartet man blos Gedanken über die ſchrekhaften und tragiſchen Leidenſchaften.

Alſo beſtehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem blos angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt ſtatt. Die Reden des Demoſthenes und des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, ſind meiſt durchaus pathetiſch; weil ſie das Gemüth beſtändig mit großen Empfindungen unterhalten. Die Tragödien der Alten ſind in demſelben Fall. Hingegen wechſelt in der Epopöe das Pathetiſche ſehr ofte mit dem Sittlichen, und mit dem blos angenehm Leidenſchaftlichen ab. In der hohen Ode herrſcht das Pathetiſche durchaus.

In der Muſik herrſcht es vorzüglich in Kirchenſachen und in der tragiſchen Oper; wiewohl ſie ſich ſelten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia iſt der Sterbechor ſehr pathetiſch; und man ſagt, daß auch in der Alceſtis des R. Gluks viel Pathos ſey. Auch der Tanz wäre des Pathetiſchen fähig; es wird aber dabey völlig vernachläßiget, und man ſieht nicht ſehr ſelten Ballette, die nach ihrem Inhalt pathetiſch ſeyn ſollten,

*) Παθος δε ὕψȣς μετεχει τοσȣτον, ὁποσον ηθος ἡδονης. c. XXIX,

ſollten, in der Ausführung aber blos ungereimt ſind. Unter allen bekannten Tanzmelodien iſt auch würklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetiſchen hätte. In Gemählden hat das Pathetiſche in der Hiſtorie, auch in der hohen Landſchaft ſtatt. Aber es erfodert einen großen Meiſter. Raphael, Hannib. Carrache und Poußin ſind darin die beſten.

Es ſcheinet, daß das Pathetiſche die Nahrung großer Seelen ſey. Künſtler von einem angenehmen, fröhlichen, ſanftzärtlichen Charakter, oder ſolche, bey denen eine blumenreiche Phantaſie und ein lebhafter Witz herrſchend iſt, mögen ſich ſehr ſelten bis zum Pathetiſchen erheben. Auch von Liebhabern der Künſte, die dieſen Charakter, oder dieſes Genie haben, wird es nicht vorzüglich geachtet. Darum wird es auch in Frankreich weniger als in England und in Deutſchland geſchätzt. Bey anderm Stoff kann der Künſtler ſeinen Witz, ſeinen Geſchmak und ein empfindſames zärtliches Herz zeigen; aber hier ſehen wir die Stärke ſeiner Seele, und die Größe ſeiner Empfindungen. Wer dieſe nicht beſitzt, deſſen Beſtreben das Pathos zu erreichen iſt vergeblich; ſeine Bemühung macht ihn nur ſchwülſtig oder übertrieben. Dieſes ſehen wir an einigen deutſchen Trauerſpielen eines guten Dichters, dem die Natur eine angenehme nicht finſtere Phantaſie, ein empfindſames und zärtliches, nicht ein ſtrenges und großes Herz gegeben hat. Ich merke dieſes nicht aus Tadelſucht an; denn ich liebe den Dichter und ſchätze ſeine Werke, von angenehmerm Inhalt, hoch; dieſes Beyſpiel ſoll blos andern zur Warnung dienen.

Auch muß man ſich vor dem Wahn hüten, daß blos äußerliche fürchterliche Veranſtaltungen das wahre Pathos bewürken. Es muß in den Empfindungen und Entſchließungen der Perſonen liegen, und beym Schauſpiel auf eine mäßige beſcheidene Weiſe durch das Aeußerliche unterſtützt werden. In Leßings **Emilia Galotti** iſt viel Pathetiſches, ohne ſchweres Wortgepräng, und ohne viel ſchwarze, fürchterliche Veranſtaltungen für das Auge.

Das Pathetiſche bekommt ſeinen Werth von der Stärke und der Dauer ſolcher Eindrüke, die ſich auf die wichtigſten Angelegenheiten des Lebens beziehen. Denn vorübergehende Leidenſchaften und gemeines Intereſſe pathetiſch zu behandeln, würde mehr ins Comiſche, als ins Ernſthafte fallen: alſo hat es nur da ſtatt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glükſeligkeit einer Hauptperſon, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenſtand ſeiner Natur nach ganz erhaben iſt. Indem es alſo die wichtigſten Kräfte der Seele reizet, und ſie an großen Gegenſtänden in Würkſamkeit ſetzet, wird das Herz dadurch geſtärkt, und ſein Empfindungsvermögen erweitert. Darum kann keine Nation in Abſicht auf den Flor der ſchönen Künſte ſich mit andern in den Streit um den Vorzug einlaſſen, bis ſie beträchtliche Werke von pathetiſchem Inhalt aufzuweiſen hat.

Pauſe.

(Muſik.)

Bedeutet eine Ruhe, das iſt, ein kürzeres oder längeres Stillſchweigen, das währender Aufführung des Tonſtüks an einigen Stellen zu beobachten iſt. So wenig die Rede in einem anhaltenden oder ſteten Fluß der Stimme geht, ſo wenig kann dieſes im Geſange geſchehen. Sowol die Nothwendigkeit, Athem zu holen, als die Deutlichkeit des Ausdruks erfodert unumgänglich verſchiedene kleine Unterbrechungen, oder Ruheſtellen. Die Zeichen, wodurch dieſe

Ruheſtellen in der Muſik angedeutet worden, oder wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrükt wird, werden Pauſen genennt.

Der doppelte Urſprung der Pauſe muß den Tonſetzer leiten, ſie an den gehörigen Stellen anzubringen, und ihre Dauer zu beſtimmen. Nämlich in Singeſtüken muß er erſtlich auf das Athemholen des Sängers Achtung geben, und alſo die Pauſen dahin ſetzen, wo der Athem natürlicher Weiſe ausgehen muß, zweytens aber muß er fürnehmlich auf den Ausdruk und Nachdruk der Rede ſehen. Wo die Aufhaltung in der Rede nothwendig wird, da muß ſie auch im Geſange angebracht werden. Zwar werden die Pauſen nicht allemal ſchlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft daſſelbige verrichten; aber die Pauſen müſſen ſich nothwendig darnach richten. Denn wie es ungereimt wäre, da, wo ein vollkommener Sinn aus iſt, und wo man einige Zeit braucht, ihn noch einmal zu überdenken, die Aufmerkſamkeit ſchnell auf etwas neues zu führen, ſo übel wäre es auch mitten in dem Zuſammenhang, ehe ein Gedanke aus iſt, eine Unterbrechung zu machen, oder eine Pauſe anzubringen. Ihr Ort und ihre Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinſtimmen. Die Pauſen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Tonſetzern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Ofte wird durch eine wol angebrachte Pauſe, die Aufmerkſamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerſtreuung gebracht hat, aufs neue rege gemacht.

Endlich ſind die Pauſen auch nöthig, um das Stillſchweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Inſtrumente wo ſie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten Ein Stük muß nicht immer von denſelben Inſtrumenten begleitet werden, und ofte wird ſogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieſes giebt Mannichfaltigkeit. In ſolchen Fällen ſind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillſchweigens vorſchreiben. Deswegen müſſen ſowol ganze Takte, als jeder einzele Takttheil, des Schweigens durch beſondere Zeichen ausgedrükt werden. Sie ſind aber folgende.

acht Takte; vier T. zwey T. ein T.

$\frac{1}{2}$ T.; $\frac{1}{4}$ T.; $\frac{1}{8}$ T; $\frac{1}{16}$.; $\frac{1}{32}$.

Penſel.

(Mahlerey.)

Im eigentlichen Verſtand das Inſtrument, mit welchem der Mahler die Farben auf den Grund des Gemähldes aufträgt und daſelbſt bearbeitet. Die Penſel ſind von verſchiedener Größe und Geſtalt. Die größten ſind von Borſten und ſtumpf, die kleineſten von feinen Haaren und ſpizig. Da jedem mittelmäßigen Mahler alle Arten der Penſel und die Kennzeichen ihrer Güte bekannt, ſo wäre es überflüßig, hierüber ſich umſtändlich auszulaſſen. *)

Im uneigentlichen Verſtande wird ein großer Theil der Bearbeitung durch das Wort Penſel ausgedrükt, ſo wie man die Schreibart durch das Inſtrument des Schreibens, den Styl oder die Feder ausdrükt. Man nennt eine Bearbeitung, die durch ſtarke und fett aufgetragene Farbenſtriche geſchieht,

*) S. Pernety Dict. de peint. Art. Pinceau.

Digitized by Google

geſchieht, einen kühnen oder ſelten Penſel u. ſ. f.

Pentametre.
(Poeſie.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte ſeinen Einſchnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und ſich eben ſo, wie die erſte endiget.

Nil mihi reſcribas | attamen ipſe veni.
Daurend Verlangen, und Ach! keine Geliebte dazu.
Du die meine Begierd | ſtark und unſterblich verlangt.

Er zerfällt alſo beſtändig in zwey halbe Verſe, jeder von drittehalb Füßen.

Man braucht ihn nie anders, als mit dem Hexameter gepaart; denn das Diſtichon von einem Hexameter, auf den ein Pentameter folget, macht die elegiſche Versart der Alten aus. *) Im Deutſchen hat Klopſtok ſie zuerſt eingeführt. Sie muß für diejenigen, die den Reim nicht gerne miſſen, weniger unangenehm ſeyn, als jedes andre der alten Sylbenmaaße ohne Reim. Denn da unſer Hexameter ſehr ofte mit einer kurzen Sylbe ſchließt, der Pentameter aber mit einer langen, ſo wird durch die beſtändig abwechſelnde Folge des weiblichen und männlichen Schluſſes, einigermaaßen der Abgang des Reims erſetzt.

Verſchiedene Kunſtrichter ſind dem Pentameter nicht günſtig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechſelt er mit dem Hexameter beſtändig ab, und das etwas ins langweilige fallende Einerley kommt mit der eigentlichen Elegie, die ſelbſt etwas ſich beſtändig auf einem Ton herumdrehendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

*) S. Elegie.

Periode.
(Redende Künſte.)

Die Periode iſt eine Rede, oder wenn man will ein für ſich beſtimmter und verſtändlicher Satz, der aus mehr andern Sätzen ſo zuſammengeſetzt iſt, daß der volle Sinn der Rede nicht eher, als bey dem letzten Worte völlig verſtanden wird. Folgender Satz kann zum Beyſpiel dienen. „Bin ich aber nur verſichert, daß der große Urheber aller Dinge, welcher allemal nach den ſtrengſten Regeln und den edelſten Abſichten handelt, wol nicht willens ſeyn kann, mich unmittelbar zu zernichten; ſo glaube ich, darf ich keine andere Zerſtörung fürchten." *) Dieſe Rede beſteht aus viel kleinen Sätzen, deren keiner, ſo wie er hier ſteht, für ſich völlig beſtimmt iſt; alle zuſammen aber machen einen genau beſtimmten bedingten Satz aus.

Die Betrachtung der Perioden iſt ein wichtiger Theil der Theorie der Beredtſamkeit, der aber meines Wiſſens nirgend mit der nöthigen Methode und Ausführlichkeit abgehandelt worden. Da eine ſolche Abhandlung für dieſes Werk viel zu weitläuftig wäre; ſo will ich mich begnügen, die Hauptpunkte derſelben anzuzeigen, und mit Beyſpielen zu erläutern.

Zuerſt kommt die Natur und die grammatiſche oder mechaniſche Beſchaffenheit der Periode in Betrachtung; nämlich die Art, wie die einzelen Sätze verbunden ſind; ihre Menge und die einfache, oder zuſammengeſetzte Form der Periode. Die Verbindung einzeler Sätze kann auf vielerley Weiſe geſchehen; durch bloßes Nebeneinanderſetzen, als: er liebt ſie,

*) Spaldings Beſtimmung des Menſchen.

ſie, er verehrt ſie, er betet ſie an — ; durch Verbindungswörter und, auch, als; Ich habe ihn vermahnt, und werde nicht aufhören, ihn zu vermahnen —. Dieſes iſt die ſchwächſte Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzele Satz ſchon für ſich verſtändlich iſt.

Etwas enger iſt die Verbindung, wenn mehr Sätze ein gemeinſchaftliches Haupt oder Zeitwort haben, welches erſt beym letzten vorkommt. Denn da kann man bey keinem einzelen Satze ſtille ſtehen; weil ſein Sinn nicht vollſtändig iſt, ob man ihn gleich oft errathen kann, als: Sie ſind dazu verführt, ſie ſind genöthiget, und gar ofte durch Drohungen dazu gezwungen worden. Noch genauer iſt die Verbindung durch Beziehungswörter, die einen Satz ſo lang unbeſtimmt laſſen, bis das, worauf er ſich bezieht, gehört worden. Der Satz, der mit den Worten: wenn aber — oder alſo: derjenige — welcher; da — wo; obgleich, u. d. gl. anfängt, erfodert nothwendig einen Gegenſatz. Dieſes geſchieht überhaupt bey allen unbeſtimmten Sätzen, in denen Haupt- oder Zeitwörter, auch ohne dergleichen Beziehungswörter, nicht in dem abſoluten Fall des beſtimmten Ausdruks, ſondern in einem Beziehungsfalle ſtehen, als: wär' ich da geweſen — Seinen eigenen Bruder haſſen u. d. gl. Hiebey fühlt jeder, daß auf einen ſolchen Anfang etwas folgen müſſe.

Aus ſolchen Verbindungen einzeler Sätze werden alſo ganze Perioden gebildet, die bisweilen durch dazwiſchen geſtellte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Sätze, verlängert werden. In der oben angeführten Periode machen die Worte — Welcher allemal nach den ſtrengſten Regeln und den edelſten Abſichten handelt, einen ſolchen Zwiſchenſatz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwiſchenſätze ſchaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen muß ohne Schaden des übrigen kein Theil weggenommen werden können. Die deutſche Sprache leidet nicht immer, daß ſolche Zwiſchenſätze mit dem übrigen in eine nothwendige Verbindung gebracht werden. Doch hätte dieſes in dem angeführten Falle geſchehen können, wenn in dem Satz: anſtatt des Artikels der große Urheber — das Beziehungswort jener, wäre gebraucht worden, wie wenn man in der lateiniſchen Sprache ſagte: *Ille* Univerſi auctor — *qui*. Aber das Wort jener hat nicht allemal dieſe nothwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelen Sätzen beſtehen; ſie iſt aber in Anſehung der Länge aus einer doppelten Urſach eingeſchränkt. Erſtlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode, eben deswegen, weil ſie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clauſel, das iſt, in ſolcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprache nicht verſtünde, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigte. Die Stimme muß nach Beſchaffenheit der Periode durchaus ſteigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechſelnd ſeyn. *) Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hinter einander fortgeſetzt werden, und daher hat die ſteigende, wie die fallende Periode eine Länge, deren Gränzen man nicht überſchreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verletzen. Cicero, der größte

*) S. Vortrag.

größte Meiſter in der Kunſt der Perioden, ſchränkt ihre größte Länge auf das Maaß von etwa vier Hexametern ein. *) Zweytens ſchränket auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da ſie nur einen einzigen Hauptgedanken begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erſt am Ende vollſtändig wird, ſo muß man nothwendig jeden einzeln Satz, ſo unbeſtimmt, wie er iſt, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzele ſich zu einer einzigen Vorſtellung vereiniget.

Die Periode iſt einförmig, wenn ſie einen einzigen Satz enthält, zu dem alles Einzele, als Theile gehören; zwey, oder vielförmig aber, wenn ſie mehr beſtimmte Sätze enthält, die blos willkührlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eines gezogen ſind. Die gleich Anfangs dieſes Artikels angeführte Periode iſt einförmig. Folgende Art iſt zweyförmig. „Die Werke der Kunſt ſind in ihrem Urſprunge, wie die ſchönſten Menſchen, ungeſtalt geweſen; und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen ſie den großen Flüßen, die, wo ſie am breiteſten ſeyn ſollten, ſich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar verlieren.“ Sie beſteht aus zwey willkührlich zuſammengezogenen Perioden.

Alles, was bis dahin über die Periode geſagt worden, gehört eigentlich zu ihrer grammatiſchen Beſchaffenheit; deswegen die verſchiedenen Punkte hier blos berührt ſind. Jtzt iſt es Zeit, die Sache von der Seite des Geſchmaks zu betrachten.

Hier muß man zuerſt ihre Würkung vor Augen haben, die überhaupt darin beſteht, daß dadurch viele Vorſtellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abzielen, und eine deſto größere oder ſchnellere Würkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schilderung einer Sache, oder die Feſtſetzung eines Urtheils zum Zwek. Jm erſten Fall iſt ſie ein würkliches Gemählde, darin alles auf eine einzige Hauptvorſtellung übereinſtimmt, wo alles ſo gezeichnet, ſo colorirt und ſo angeordnet ſeyn muß, wie der lebhafteſte Eindruk des Ganzen es erfodert. Jn dem andern Fall aber iſt ſie ein Vernunftſchluß, darin jedes Einzele auf die Gewißheit und unumſtößliche Wahrheit eines einzigen Satzes abzielt. Wie vortheilhaft und wie ſo gar unentbehrlich die Perioden zu beyden Abſichten ſeyen, wird ſich durch Beyſpiele beſſer, als durch allgemeine Beſchreibungen zeigen laſſen.

Livius erzählt *) von dem König Antiochus, den man insgemein den Großen nennt, eine Anekdote, die ohne den periodirten Vortrag alſo lauten würde. „Von Demetrias kam der König nach Chalcis; da verliebte er ſich in ein unverheyrathetes Frauenzimmer; ſie war die Tochter des Kleoptolemus. Der König ließ durch Abgeordnete bey dem Vater um ſie anhalten; er ſchikte zu wiederholten malen an ihn; endlich hielt er ſelbſt mündlich um ſie an. Der Vater hatte nicht Luſt, ſich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln; aber er wurde durch das viele Schiken und Anhalten ermüdet, er gab ſeine Einwilligung, und hierauf wurde das Beylager begangen. Dieſes geſchah ſo, als wenn man mitten im Frieden gelebt hätte.“ Dieſe Erzählung gleichet einem Gemähld ohne Anordnung und Gruppirung, wo die Perſonen in einer Linie geſtellt ſind. Livius faſſet die Erzählung in eine Periode zuſammen, die man im Deutſchen ohngefähr ſo geben könnte. „Nachdem der König von Demetrias nach Chalcis gekommen war, und ſich

*) Et quatuor igitur quaſi hexametrorum inſtar verſuum quod ſit, conſtat fere plena comprehenſio. Orat. 66.

*) Hiſt. L. XXXVI. c. II.

Digitized by Google

ſich daſelbſt in ein Mädchen, des Kleptolemus Tochter, verliebt hatte, wurde itzt, als er nach langem Anhalten durch andere, zuletzt durch eigenes Bitten den Vater des Frauenzimmers, der keine Luſt hatte, ſich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln, ermüdet, und deſſelben Einwilligung erhalten hatte, das Beylager ſo, als wäre man mitten im Frieden, vollzogen.“ Aber wir wollen den Römer ſelbſt, deſſen Sprache ſich zu langen Perioden beſſer, als die deutſche ſchiket, die Sache erzählen laſſen. Rex Calcidem. a Demetriade profectus, amore captus virginis calcidienſis Cleptolemi filiæ, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipſe rogando fatigaſſet, invitum ſe gravioris fortunæ conditioni illigantem, tandem impetrata re, tamquam in media pace nuptias celebrat.

Hier wird jedermann die Würkung der Periode fühlen. Sie enthält eine Schilderung, deren Zwek iſt, den Leichtſinn des Antiochus vorzuſtellen, der mitten in einem ſehr gefährlichen Kriege ſich von ſeinem Hang zur Wolluſt ſo regieren ließ, als wenn er mitten im Frieden gelebt hätte. Auf dieſe Hauptvorſtellung zielt jedes Einzele der Erzählung, ſo daß wir am Ende der Periode ſehr lebhaft davon gerührt ſind. Durch jenen unperiodirten Vortrag wäre dieſes nicht zu erhalten geweſen, ob er uns gleich jeden Umſtand der Sache genau zeichnet. Aber am Ende kommt es auf unſer eigenes Nachdenken an, ob wir alles, was wir geleſen haben, in eine Hauptvorſtellung verbinden wollen, oder nicht. Durch die Periode müſſen wir dieſes thun, und die anhaltende Aufmerkſamkeit, wohin jeder Umſtand, den wir immer mit andern verbunden ſehen, abziele, macht, daß wir am Ende die vereinigte Würkung alles Einzelen deſto lebhafter fühlen.

Dieſe Würkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemählde ſehr ſchwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu ſechs oder acht Mann ſich vorbey ziehen ſähe, würde keine beſtimmte Vorſtellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Bataillone und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug ſeine Haupt- und Untereintheilungen behält, ſo iſt es leicht, ſich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben ſo wichtig iſt die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun iſt, wenn dieſe von mehr einzelen Sätzen abhängt. Die Periode ſchlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze ſo in einander, daß keiner für ſich die Aufmerkſamkeit feſthält. Man wird genöthiget, ſich alle in einem ununterbrochenen Zuſammenhang vorzuſtellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode, ihre vereinigte Würkung zur Ueberzeugung mit deſto größerer Stärke.

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß ſie eben deswegen, weil ſie verſchiedene Vorſtellungen in Eines zuſammenfaßt, die Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß ſie uns anſtatt einer großen Menge einzeler Vorſtellungen, wenige, ſich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorſtellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannichfaltigen beſteht; ſo iſt auch jede gute Periode eine ſchöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag ſehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieſes

zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der hiſtoriſchen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechiſchen oder lateiniſchen Geſchichtſchreibers halten. *)

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel iſt, der Rede äſthetiſche Kraft zu geben, es ſey, daß man durch dieſelbe die Phantaſie mit angenehmen Vorſtellungen ergötzen, den Verſtand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werks der redenden Künſte durchaus aus künſtlichen Perioden beſtehen müſſe. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in ſo fern ſtatt haben, als ſie ohne Bemühung, und Suchen, wegen der ſehr natürlichen Verbindung der Dinge, ſich gleichſam von ſelbſt darbieten. So bald die Sprache zu einer gewiſſen grammatiſchen Vollkommenheit gekommen iſt, bieten ſich ſolche natürliche Perioden jedem Menſchen dar, der nur etwas zuſammenhangend denkt. Von ſolchen Perioden iſt hier die Rede nicht; ſondern von denen, die durch redneriſche Kunſt und Veranſtaltung gebildet werden. Ueberall in ſolchen Perioden zu ſprechen, wäre eben ſo viel, als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jederman fühlet, daß die Perioden etwas veranſtaltetes und wol überlegtes haben, das ſich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn alſo ein Redner, oder ein Dichter dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben ſchildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geſchieht, ſo kann er ſich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verſtändiger Menſch iſt in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles, was er ſagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich ſeyn, den Dialog der Comödie künſtlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernſtlich warnen, daß er nicht zur Unzeit in dieſe Schreibart verfalle, die auf der Schaubühne größtentheils höchſt unnatürlich iſt. Es iſt ohnedem ein den deutſchen dramatiſchen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß ſie zu oft ins Periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Unterſuchen, wo die periodirte Schreibart ſtatt hat, und wo ſie unſchiklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veranſtaltetes, und förmlich abgepaßtes, das ſich da, wo es darum zu thun iſt, kurz und gut, ohne Feyerlichkeit und Parade ſeine Gedanken vorzubringen, nicht ſchiket. Hingegen bey feyerlichen Reden; in dem ernſthaften dogmatiſchen Vortrag; in der Geſchichte; in der epiſchen und andern veranſtalteten Erzählungen, kann ohne periodirten Vortrag wenig ausgerichtet werden.

Freylich darf auch da eben nicht alles periodirt ſeyn; denn nicht alles iſt gleich wichtig. An einigen Stellen periodirt man der Kürze halber, und um den Vortrag das Langweilige und Eintönige, das er ſonſt haben würde, zu benehmen. Aber die wichtigſten Gelegenheiten dazu ſind die Stellen, wo es darum zu thun iſt, die Phantaſie, den Verſtand oder das Herz durch mancherley Vorſtellungen kräftig anzugreifen. Da muß man ſuchen den einzelen zum Zwek dienenden Vorſtellungen, durch Vereinigung in eine einzige, größere Kraft und ſchnellere Würkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunſt, gut zu periodiren, einer der ſchwereſten Theile der Beredſamkeit ſey. Alles übrige kann durch natürliche

*) Man muß dieſes nicht ſo deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier iſt nicht die Rede von dem einfachen Ausdruk der Natur; ſondern davon, was die Kunſt durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

Gaben, ohne hartnäckiges Studiren eher als dieſes erhalten werden. Hiezu aber wird Arbeit, Fleiß viel Ueberlegung und eine große Stärke in der Sprache erfodert. Es ſcheinet nicht möglich, hierüber einen methodiſchen Unterricht zu geben. Das Beſte, was man zu Bildung der Redner in dieſem Stüke thun könnte, wäre, ihnen eine nach dem verſchiedenen Charakter des Inhalts wolgeordnete Sammlung der beſten Perioden vorzulegen, und den Werth einer jeden durch gründliche Zergliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Abſicht gemäß verſchiedene innere und äußere Eigenſchaften haben. Zu dem Inneren rechnen wir die gute Wahl jedes einzelen Satzes, und jedes Umſtandes; die genaue Verbindung der Sätze, ſowol zur Klarheit, als zur Kraft des Ganzen, und endlich den pathetiſchen, zärtlichen, fröhlichen, oder überhaupt den Ton, der nach Beſchaffenheit der Sache geſtimmt ſey. Zu den äußern Eigenſchaften rechnen wir den Wolklang, und Numerus, und die Leichtigkeit der Ausſprache. Dieſes wäre bey jeder einzeler Periode zu beobachten. In der ganzen Rede aber, muß nothwendig auf eine gefällige Abwechslung und Mannichfaltigkeit der Perioden geſehen werden. Weil die Perioden von Seite des Zuhörers einige Anſtrengung der Aufmerkſamkeit erfodern; ſo muß der Redner hier und da leicht, oder ganz unperiodiſch ſeyn. Die Perioden ſelbſt müſſen bald kürzer, bald länger, bald einförmig, bald vielförmig ſeyn, damit in die ganze Rede gefällige Mannichfaltigkeit komme, die Aufmerkſamkeit aber ohne Ermüdung hinlänglich unterhalten werde.

Es iſt zu wünſchen, daß dieſe wichtige Materie von einem unſrer Kunſtrichter mit erforderlichem Fleiße in einer beſondern Schrift umſtändlich ausgeführt werde.

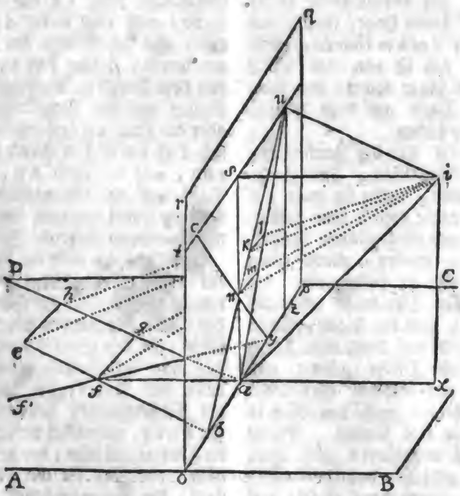
Perſpektiv.
(Zeichnende Künſte.)

Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes ſich verändern, ob ſie gleich dieſelben Namen behalten, ſo verändern ſich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenſtände, ſo bald das Auge eine andere Lage annimt, oder in eine andere Stellung kommt. Man ſtelle ſich vor, es ſey auf dieſem Blatt ein Vierek von der Art, die man Quadrate nennt, gezeichnet. Soll dieſes Vierek, ſo wie es würklich iſt, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Auge fallen, ſo muß nothwendig das Auge ſo ſtehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Vierek gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Viereks ausmacht. Nur in dieſer Stellung des Auges erſcheinet das Vierek ihm in ſeiner wahren Geſtalt, und nur mit dem Unterſchied, daß es größer oder kleiner ſcheinet, nach dem die Entfernung geringer oder beträchtlicher iſt: jede andere Lage des Auges ſtellt das Vierek in einer andern Geſtalt vor, und verurſachet, daß weder ſeine vier Seiten, noch ſeine vier Winkel, einander gleich ſcheinen. Eben dieſe Beſchaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lage und Stellung verſchiedener Gegenſtände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden ſtehen. Wenn eine Anzahl Perſonen in einem Zirkel herumſtehen, ſo erſcheinet dieſe Stellung immer anders, nach dem die Linie, die aus dem Auge in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit ſeiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähldes, dieſe Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu beſtimmen wiſſen, damit er in jedem Falle richtig

tig zeichne; und dazu hat er eine beſondere Wiſſenſchaft nöthig, die man die Perſpektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet; ſo kann er dieſe Wiſſenſchaft nicht wol miſſen. Denn es iſt eine ſehr unſichere Sache um das Augenmaaß, daß durch die Einbildung gar ofte verfälſcht wird. Obgleich, zum Beyſpiel, wenn wir einen Menſchen vor uns ſtehen ſehen, die Hand, die unſerm Auge am nächſten liegt, größer ſcheinet, als die andre, die weiter weg iſt, ſo bemerkt das Auge des Mahlers dieſes nicht allemal klar genug, und wenn er die Perſpektiv dabey vergißt, ſo wird er durch die Einbildung immer mehr verleitet, beyde Hände gleich groß zu zeichnen. Alſo iſt die Kenntniß der Perſpektiv in jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar viel Fällen aber, beſonders wenn er ein hiſtoriſches Stük aus der Phantaſie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagſchatten gewiße ſchwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Reglen der Perſpektiv verfährt.

Es iſt hier der Ort nicht, dieſe Materie ganz abzuhandeln. Ich werde mich begnügen, die Fundamentalbegriffe der Perſpektiv deutlich vorzutragen, und hernach in einer Probe die Anwendung derſelben zeigen.



Man ſtelle ſich vor, A B C D ſey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf dieſem Boden, oder dieſer Grundfläche, ſey eine Figur e f g h gezeichnet, welche von einem in i ſtehenden Auge geſehen wird. Ferner bilde man ſich ein, o p q r ſey eine Tafel, welche perpendicular ſowol auf der Grundfläche, als auf der Linie s i, nach welcher das Auge hinſieht, ſteht. Endlich ſtelle man ſich vor, daß von den vier Ekpunkten e, f, g, h, des auf dem Boden gezeichneten Viereks die geraden Linien e i, f i, g i, h i, gezogen werden, daß dieſe in den Punkten k, l, m, n, durch die

die Tafel gehen, und daſs endlich die Linien kl, lm, mn, nk, auf der Tafel ſichtbar gezogen werden, ſo wird man ſehr leicht begreifen, daſs die Figur nklm gerade ſo in das Auge falle, als die Figur efgh in daſſelbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen iſt für dieſe Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur nklm die richtige perſpektiviſche Zeichnung des Vierecks efgh.

Wären auf der Grundfläche noch mehr Figuren, ſo würde jede auf eine ähnliche Weiſe ihre beſondere Lage und ihre beſondere Figur auf der Tafel bekommen. Eben dieſelbe Beſchaffenheit hat es mit ſolchen Gegenſtänden, die auf der Grundfläche in die Höhe ſtehen, deren Lage, Größe und Figur auf der Tafel ſo können gezeichnet werden, daſs ſie von der Tafel aus ſo in das Auge fallen, wie man ſie ohne die Tafel auf dem Grund würde geſehen haben.

Dieſes iſt die Art der Zeichnung, die die Perſpektiv lehret. Die Zeichner ſind gewohnt, wenn ſie viele auf einer Grundfläche neben und hintereinander ſtehende Gegenſtände perſpektiviſch zeichnen wollen, zuerſt einen Grundriſs davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur, die jeder Gegenſtand auf demſelben durch ſeine aufſtehende Fläche zeichnet, enthält, und aus dieſem Grundriſſe zeichnen ſie denn, nach den Regeln der Perſpektiv den Aufriſs. Dieſes Verfahren iſt müheſam, und Herr Lambert hat gezeiget, daſs der Grundriſs allenfalls, wenigſtens in ſehr viel Fällen, entbehrlich ſey. Er hat in einem ſehr gründlichen Werk, das unter dem Titel **die freye Perſpektiv** herausgekommen, *) ſehr ſinnreiche, dabey doch leichte Regeln für dieſe perſpektiviſche Zeichnungen ohne Grundriſs gegeben. Und hiervon will ich hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perſpektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

*) Zürich 1759. 8.

Aus dem, was kurz vorher von der perſpektiviſchen Zeichnung überhaupt geſagt worden, kann jeder leicht ſehen, daſs ſie allemal anders ausfallen, und ſowol in der Größe, als der Figur der Gegenſtände ſich verändern müſſe, wenn in der Lage des Auges, oder in der Stellung der Tafel etwas geändert wird. Deswegen müſſen dieſe Dinge für jede Zeichnung allemal zuerſt genau beſtimmt werden.

Man ſtelle ſich vor, daſs aus dem Punkt i, wo das Auge ſteht, eine ſenkelrechte Linie ix auf die Grundfläche, und eine andre is perpendicular auf die Fläche der Tafel gezogen werde; ferner daſs auf der Tafel von dem Punkt s, die Linie sa perpendicular auf die Grundlinie, von x aber die Linie xa gezogen werde; endlich daſs durch den Punkt s, die Linie tsu, mit der Linie op, auf der die Tafel auf der Grundfläche ſenkrecht ſteht, parallel gezogen ſey, und bemerke alsdenn folgende Benennungen.

Die Linie op heiſst die **Fundamental- oder Grundlinie**; tu die **Horizontallinie** oder der **Horizont**; ix die **Höhe des Auges** über der Grundfläche; is die **Entfernung des Auges** von der Tafel, auch die **Richtung des Auges**; der Punkt s wird der **Augenpunkt** genennt; die Fläche axis, unendlich verlängert, heiſst die **Verticalfläche**; der gerade Boden aber, oder der Grund, worauf alles ſteht, die **Grundfläche**.

Wir wollen nun vorerſt ſetzen, man habe auf der Tafel opqr nichts abzuzeichnen, als Linien, die auf der Grundfläche ABCD gezogen ſind; von der Zeichnung deſſen, das in die Höhe ſteht, wollen wir hernach ſprechen.

Digitized by Google

Hirbey kommt es alſo auf zwey Hauptpunkte an; erſtlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perſpektiviſchen Lage gezogen werde, und zweytens, daß ſie ihre wahre perſpektiviſche Größe habe.

I. Geſetzt alſo, man wolle zuerſt wiſſen, wie die Seite g h des auf der Grundfläche gezeichneten Quadrats in ihrer perſpektiviſchen Lage auf die Tafel könne gezeichnet werden.

Man ſtelle ſich vor, dieſe Linie werde auf der Grundfläche verlängert, bis ſie in a an die Grundlinie der Tafel ſtößt. Nun iſt ſehr offenbar, daß der Anfang der Linie h g a, oder der Punkt a auf der Tafel in eben dieſem Punkt a würde geſehen werden, und daß die gerade Linie a i, der Lichtſtrahl iſt, der von dem Punkt a ins Auge fällt, ſo wie die Linien g i, und h i die Strahlen vorſtellen, die von den Punkten g und h ins Auge fallen. Ferner iſt offenbar, daß der Winkel a i x, den der einfallende Lichtſtrahl mit der ſenkrechten Linie i x macht, immer größer wird, folglich, die Linie a i, ſich der oberen Horizontalfläche i s u immer mehr nähert, je weiter ſich der Punkt, aus dem ſie kommt, von der Tafel nach g h entfernt. Setzet man nun, daß er ſich bis ins Unendliche entferne, ſo wird endlich dieſer Lichtſtrahl würklich in die obere Horizontalfläche fallen, und das unendlich entfernte Ende der Linie a g h, muß irgend in einem Punkt des Horizonts t s u geſehen werden.

Dieſer Punkt iſt auch leicht zu finden; denn ſo weit die Linie h a auf der Grundfläche von der Linie x a f abweicht, ſo weit muß auch der Strahl aus ihrem äußerſten Punkt, auf der obern Horizontalfläche von der Linie i s abweichen. Wenn man alſo die Linie i u ſo ziehet, daß der Winkel s i u dem Abweichungswinkel f a g gleich iſt; ſo iſt u der Punkt des Horizonts, in welchem das äußerſte Ende der bis ins Unendliche verlängerten Linie a g h geſehen wird. Ziehet man nun die Linie u a auf der Tafel, ſo iſt dieſe das Bild, oder die perſpektiviſche Zeichnung der ganzen Linie a g h, bis ins Unendliche fortgeſetzt. Hieraus iſt klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie o p ſtoßen würde, bis ins Unendliche fortgeſetzt auf der Tafel zu zeichnen ſey. Man ſiehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier f g und e h, ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie o p parallel laufen müſſe.

Man ſtelle ſich nun vor, daß auch die Linie e f, die der Linie h g hier parallel geſetzt wird, von f nach bis an die Fundamentallinie verlängert werde, an der andern Seite aber auch bis ins Unendliche fortlaufe; ſo läßt ſich leicht begreifen, daß die Linie b u auf der Tafel das Bild dieſer Linie ſey. Denn da ſie mit a h parallel läuft, ſo weicht ſie eben ſo viel, als jene von der Fundamentallinie ab, folglich iſt s i u auch der Winkel, in dem ihr äußerſtes Ende ins Auge fällt.

II. Nun kommt es noch auf die Beſtimmung der Größe jeder auf der Grundfläche gezogenen Linie an. Man ſetze, daß die perſpektiviſche Größe der Linie e f auf der Tafel zu zeichnen ſey. Da ſie durch die Lage der beyden Punkte f und e beſtimmt wird, ſo kommt es blos darauf an, daß die perſpektiviſche Lage dieſer Punkte gefunden werde. Geſetzt alſo, man wolle die eigentliche Lage n des Punktes f finden. Dieſe wird auf der Grundfläche durch das

Zuſammenſtoßen zweyer Linien b f und a f beſtimmt. Man darf alſo, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien f b und f a bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert ſetzen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, ſo wird der Punkt, wo ſie ſich durchſchneiden, die perſpektiviſche Lage des Punkts ſeyn. So wird hier der Punkt n, der den Punkt f auf der Grundfläche vorſtellt, durch die Stelle beſtimmt, in welcher ſich die Linien b u und a s (die Bilder der Linien b e und a f) durchſchneiden. Hieraus läßt ſich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als e f f' perſpektiviſch gezeichnet werde. Man verlängert f f' nach y und e f nach b; zeichnet ihre Bilder y c und b u, ſo iſt der Winkel c n u die perſpektiviſche Zeichnung des Winkels e f f'.

Man merke ſich einige Hauptſätze, die aus den vorhergehenden Betrachtungen folgen.

1. Daß alle Linien der Grundfläche, die mit der Fundamentallinie o p parallel laufen, wie f g und e h, auch auf der Tafel mit eben dieſer Linie, oder, welches einerley iſt, mit dem Horizont t u, parallel laufen, wie k l und m n.

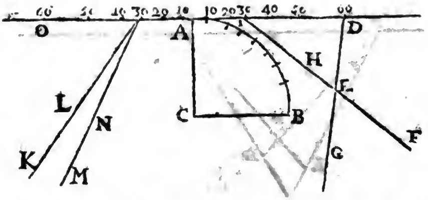
2. Daß jede, die Grundlinie o p durchſchneidende Linie, unendlich fortgezogen, auf der Tafel ein Bild mache, das ſich an dem Horizont t u endiget.

3. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche in der Tafel über dem Horizont ſtehen könne, folglich in der Tafel nichts über dem Horizont kommen könne, als was in die Höhe ſteht.

4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden Parallellinien unendlich weit fortgezogen, wie b e und a h, in dem Horizont in denſelbigen Punkt u treffen; daß folglich alle Linien auf der Tafel wie m l und n k, die nach demſelben Punkt u des Horizonts treffen, Linien vorſtellen, die auf der Grundfläche einander parallell ſind.

Damit wir uns nun in eine nähere Erklärung der freyen Perſpektiv des Herrn Lamberts einlaſſen können, ſtelle man ſich vor, i ſey der Mittelpunkt eines Zirkels, i s aber deſſen Radius; ſo iſt klar, da i s auf s u perpendicular ſteht, daß die Linie s u die Tangente des Winkels s i u ſey, der, wie vorhin erinnert worden, allemal dem Abweichungswinkel f a g gleich iſt. Wenn man alſo von dem Punkt s, ſowol gegen u, als gegen c, die Tangenten jedes Grades eines Zirkelbogens von 1 bis 90 aufträgt, ſo hat man ſo gleich, ſo bald man die Abweichung einer auf dem Grund gezeichneten Linie weiß, auch den Punkt des Horizonts, dahin ihr äuſſerſtes Ende trifft. Geſetzt, die Linie g h, welche 30 Grade rechts von der Verticalfläche ab, ſo nehme man auf der Linie s u den Punkt der Tangente von 30 Graden, ſo wird dadurch das äußerſte Ende dieſer Linie auf dem Horizont des Gemähldes beſtimmt.

Um nun einen Begriff zu geben, wie der Zeichner jeden Winkel auf der Tafel zu zeichnen hat, wollen wir uns die Sache folgendermaßen vorſtellen:



Man ſetze, dieſes Blatt ſey der Grund, worauf eine perſpektiviſche Zeichnung zu machen iſt. Die Linie O D ſey der Horizont des Gemähldes, und A der Augenpunkt. Aus A ſey die Perpendicularlinie A C gezogen, die der Entfernung des Auges gleich ſey, mit dem Radius C A aber ſey der vierte Theil eines Zirkels A B beſchrieben. Dieſer Bogen A B ſey in Grade eingetheilt, und endlich ſeyen durch gerade Linien, die aus dem Mittelpunkt C durch die Theilungspunkte gezogen worden, die Punkte 10, 20, 30 u. ſ. f. auf der Linie O D angemerkt worden; ſo ſtellen die Linien A 10, A 20 u. ſ. f. die man rechts und links gleich ſetzet, die Tangenten der Winkel von 10, 20 Graden u. ſ. f. vor.

Nun ſoll man auf irgend eine in der Zeichnung ſtehende Linie D E einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieſes wird auf das Leichteſte alſo geſchehen. Man verlänge, wenn es nöthig iſt, die Linie D E bis an den Horizont O D. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus dem Punkt I, wohin von D ausgerechnet, der 30. Grad fällt, ziehe man die Linie I E, ſo iſt der Winkel I E D von 30 Graden. Eben ſo, wie in der vorhergehenden Figur gezeiget worden, daß der Theil e u des Horizonts die Tangente des Winkels e n u und auch des auf der Grundfläche liegenden Winkels e f f' ſey. Nun iſt es leicht zu ſehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel ſich nach einer andern Seite wenden müßte, ſo daß F E D, oder H E G dieſe 30 Grade haben müßte. Dieſes iſt aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen, nach dem Horizont laufenden Linie K L perſpektiviſch parallel wäre; ſo darf man nur die Linie K L bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30, wo ſie austritt, durch den gegebenen Punkt N die Linie N M ziehen. Wäre aber K L mit dem Horizont parallel, ſo würde es auch M N ſeyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelößt werden.

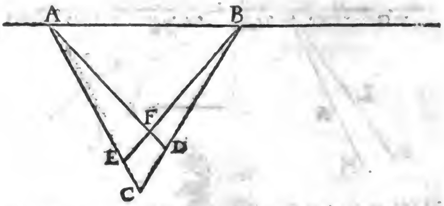
Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur ſie ſeyen, blos von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und denn von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben iſt; ſo müſſen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage beſtimmt iſt, auf dem Gemählde perſpektiviſch zu zeichnen ſey.

Um hiezu ſich den leichteteſten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anſtellen.

Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwiſchen zwey andern Parallellinien liegen, einander gleich ſind, ſo müſſen auch alle zwiſchen zwey perſpektiviſch parallel gezogene perſpektiviſche Parallellinien einander gleich ſeyn. Wenn man alſo ſetzet:

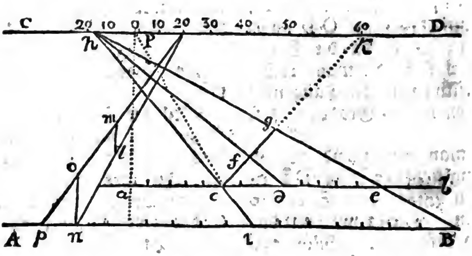
A B ſey

Digitized by Google



A B ſey die Horizontallinie eines Gemähldes; ſo ſind die Linien A C und A D einander perſpektiviſch parallel, und ſo auch C B und E B, folglich muß C D perſpektiviſch ſo groß ſeyn, als E F, und ſo C E ſo groß, als D F. Das iſt C D und E F, ſind Bilder von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich ſind, und ſo auch C E und D F. Dieſes iſt der Grundſatz, worauf jede perſpektiviſche Meſſung der Größen beruhet.

Hiernächſt muß man auch merken, daß die Fundamental- oder Grundlinie des Gemähldes zugleich eine wahre, nicht verminderte Größe der Grundfläche vorſtellt. Wenn alſo dieſe Linie nach gewöhnlichem Maaße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, ſo iſt dieſe Eintheilung der wahre Maaßſtab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemeſſen werden. Wir wollen alſo ſetzen:



A B ſey die Grundlinie eines Gemähldes, C D deſſen Horizont, und man habe das eigentliche Maaß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief ſeyn, und außer das Gemählde fallen, als wenn a b deſſen unterſte Linie wäre, ſo darf man nur a b ſo eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältniß des geringeren Abſtandes der Linie a b von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun ſey von der auf a b ſtoßenden Linie e f g eine Länge abzuſchneiden, die eine gewiſſe Anzahl von Fuß und Zoll, perſpektiviſch genommen, habe.

Dieſes würde ſehr leicht ſeyn, wenn der Winkel d c f gegeben wäre. In dieſem Falle dürfte man nur nach der auf a b befindlichen Abtheilung das Maaß, das die Linie haben ſoll, von c nach e tragen, damit c e eben ſo groß würde, als c g perſpektiviſch ſeyn ſoll: weil nun c g und c e gleich ſind, ſo ſind auch die Winkel c g e und c e g gleich, und aus dem Winkel g c e bekannt. Wir wollen ſetzen, dieſer ſey 30 Grade; ſo iſt, wie aus der

der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Alſo ziehe man die Linie e h, wie vorher gelehret worden, ſo, daß der Winkel c e h von 75 Graden werde, ſo wird ſie die Linie c g ſo abſchneiden, daß ſie perſpektiviſch ſo groß iſt, als c e würklich iſt.

Man merke hier den Umſtand an, daß auf der Scale der Tangenten, P h immer halb ſo viel Grade anzeigen wird, als der gegebene Winkel e c g hat. Dieſes zu begreifen, ziehe man die Linie P c. So iſt der Winkel P c b von 90 Graden. Nun ſind die beyden gleichen Winkel c g e und c e g; zuſammen zweymal neunzig Grade, weniger die Grade des Winkels g c e: das iſt, jeder iſt neunzig Grade weniger die Hälfte dieſes Winkels g c e. Woraus erhellet, daß P h halb ſo viel Grade haben müſſe, als der Winkel g c e.

Hieraus läßt ſich nun eine allgemeine Methode angeben, das Maaß einer jeden auf dem Gemählde gegebenen Linie zu beſtimmen.

Die gegebene Linie ſey c g. Man verlängere ſie bis an die Horizontallinie C D, wo ſie den 60 Grad durchſchneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel b c g 30 Grade ſey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade von P nach h, und ziehe aus dem Punkt h durch g und c die Linie h g e und h c, (oder wenn der Maaßſtab nur auf A B iſt, h g B und h c i); ſo iſt c e, oder i B, das Maaß der Linie c g.

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perſpektiviſchen Größe abſchneiden. Wenn man von der Linie c k, ein Stük c g von beliebiger Länge abſchneiden wollte, ſo müßte man die Linie bis an den Horizont verlängern. Träfe ſie wie hier in den 60 Grad, ſo ſähe man daraus, daß ihre Abweichung b c g 30 Grade ſey. Wenn man alſo die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus h erſtlich die Linie h c i zöge, ſo dürfte man nur von c oder i, nach e oder B, ſo viel Fuß und Zoll auf dem Maaßſtab abzeichnen, als die Linie c g haben ſoll, und denn aus h durch e oder B die Linie h e B ziehen, um die Linie c g von verlangter Größe zu machen.

Was hier von Ausmeſſung der auf dem Grunde liegenden Linien geſagt wird, kann ſehr leicht auch auf die in die Höhe ſtehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkt der Linie n l eine in die Höhe ſtehende Linie l m von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, ſo richtet man von dem Punkt n nach dem auf A B verzeichneten Maaße die Perpendicularlinie n o von beſagter Größe auf, und zieht p o m ſo, daß ſie mit n l in denſelben Punkt des Horizonts trifft; ſo hat l m die Höhe der Linie n o.

In dieſen wenigen Sätzen iſt eigentlich ſchon die ganze Perſpektiv enthalten: ausgenommen die beſondern Fälle, wo die Tafel weder auf der Grundfläche, noch auf der Linie des Auges perpendicular iſt; da denn noch beſondere Betrachtungen hinzukommen müſſen, in die wir uns hier nicht einlaſſen können. Denn hat Herr Lambert auch verſchiedene ſehr wol ausgedachte Vortheile angezeiget, wie man ſich die Auflöſung der hier angeführten Fundamentalaufgaben durch mechaniſches Verfahren ſehr erleichtern könne. Daher wir jedem Zeichner und Liebhaber empfehlen, ſich die Mühe nicht verdrießen zu laſſen, ſowol deſſen Perſpektiv, als die nachher von ihm herausgegebene Beſchreibung eines perſpektiviſchen Proportionalzirkels *) mit Fleiß zu ſtudiren; weil er gewiß beträchtliche Erleichte-

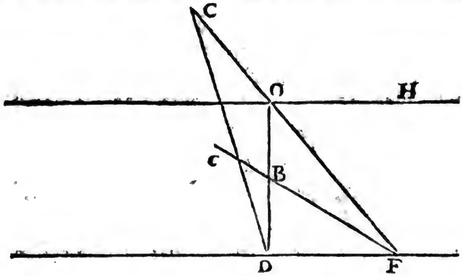
*) Augspurg 1769. 8.

leichterung der perſpektiviſchen Kenntniſſe dadurch erhalten wird. *)

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umſtändliche Entwiklung der Lambertiſchen Methode eingelaſſen, weil eine blos mechaniſche Kenntniß einer Regel, wonach die Zeichner, wenn ſie ja noch methodiſch verfahren, und nicht blos auf Gerathewol arbeiten, die Perſpektiv beobachten, keine hinlängliche Kenntniß zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Dieſe bekommt man aber, nachdem man ſich die Mühe gegeben, das von uns hier angeführte ſich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen, noch in einem beſondern Beyſpiel zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die ſich mit blos mechaniſchem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perſpektiviſchen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.

Man ſtelle ſich vor, der Grundriß liege hier auf dieſem Blatte



über der Linie HO, die Tafel aber, auf welche man zeichnen ſoll, ſey die Fläche DOHF, ſo daß OH der Horizont, O der Augenpunkt ſey. OD ſey auf OH perpendicular und der Entfernung des Auges von der Tafel gleich: durch D ziehe man DF mit OH parallel; gerade in der Mitte von DO merke man ſich den Punkt B. Dieſes vorausgeſezt, kann jeder Punkt des Grundriſſes, als C, auf folgende Weiſe in ſeinen perſpektiviſchen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie Fc; ſo wird der Punkt c, wo dieſe Linie BDC durchſchneidet, der perſpektiviſche Ort des Punkts C ſeyn. Auf dieſe Weiſe wird jeder andere Punkt des Grundriſſes gezeichnet; folglich auch ganze Figuren. *)

Um nun die Anwendung der oben entwikelten Grundſätze zu Beurtheilung perſpektiviſcher Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Herrn Lambert auf mein Erſuchen verfertigte in Kupfer geäzte Zeichnung vor ſich.

Das erſte, worauf man bey jeder perſpektiviſchen Zeichnung zu ſehen hat,

*) Indem ich dieſen Artikel der Preſſe übergebe, erhalte ich eine zweyte Ausgabe der freyen Perſpektiv, die in Zürich bey Orell, Geßner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedrukt iſt. Darin ſind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über ſeine Methode, ſondern auch verſchiedene ſehr leichte Methoden angegeben, wie eine perſpektiviſche Zeichnung aus einem vorhandenen Grundriß zu machen ſey.

*) S. Lamberts Perſpektiv II. Th. S. 64.

hat, iſt der Horizont. Wenn das Gemähl de eine offene Landſchaft iſt, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und D, ſo weiß man gewiß, daß dieſer Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles ſteht, ſo weit man ſehen kann, verlängert, an den Horizont ſtößt.

Giebt das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf dieſe Weiſe zu entdeken; ſo ſind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche untereinander parallel ſind, wenn ſie nur nicht mit der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes ſelbſt parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zuſammentreffen. Darum ſucht man in dem Gemählde Gegenſtände auf, an denen ſolche Parallellinien anzutreffen ſind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unſerer Zeichnung finden ſich verſchiedene Gegenſtände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verſchiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit ſehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey ſolcher Gänge an, ſo findet man, daß dieſe Richtungen in einen Punkt zuſammen laufen. Auf dieſe Weiſe wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gienge, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont ſelbſt zu finden.

Nun iſt auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen. *) Doch iſt er in unſerer Zeichnung nicht in der Mitte zwiſchen A und B den äußerſten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdeken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchſchneidet, wenn ſie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt alſo darauf an, daß man in dem Gemählde eine ſolche Linie entdeke. In unſrer Zeichnung giebt der Thurm E ſie an. Es iſt leicht zu ſehen, daß ſeine vodere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun vierekigt iſt, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderſeite rechte Winkel machen; ſo wird die Richtung der ſchattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular ſtehen; folglich, wenn man ſie verlängert, in den Augenpunkt treffen, der alſo hier im Punkt O iſt.

Hätte hier der Thurm zur Beſtimmung des Augenpunkts gefehlt, ſo hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne ſtehenden Häuſer zu demſelben Endzwek brauchen können.

Nachdem man den Horizont und den Augenpunkt darin gefunden hat, iſt nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfündig zu machen. Das Auge ſteht dem Punkt O gegen über, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähldes ſteht; wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, ſo iſt ſie die Linie der Richtung des Auges und irgend ein Punkt in dieſer Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun dieſen Punkt P für unſere Zeichnung zu finden, müſſen wir uns erinnern, daß wenn die beyden Schenkel eines perſpektiviſchen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo ſie den Horizont durchſchneiden, in dem wahren

*) S. Augenpunkt.

Digitized by Google

Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perſpektiviſchen Winkels iſt. Nun haben wir vorher geſehen, daß die Vorder- und Seitenwand des Hauſes C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun dieſe Seiten bis an den Horizont gezogen, dieſen in den Punkten D und B durchſchneiden; ſo muß das Auge nothwendig ſo geſetzt werden, daß die von dieſen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander ſtoßen. Und eben dieſes muß auch unten auf der Grundfläche geſchehen. Deswegen muß der Punkt P ſo genommen werden, daß die Linien DP und BP in P ſenkrecht auf einander treffen. Um alſo den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem Punkt R, der von D und B gleich weit abſteht, beſchreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieſer die Linie OP durchſchneidet, muß der Punkt P ſtehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mithin wird OP die wahre Entfernung des Auges ſeyn. Denn es iſt aus der Geometrie bekannt, daß die auf dieſe Weiſe beſtimmte Linien PB und PD in P rechtwinklicht zuſammen ſtoßen.

Endlich iſt nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das iſt, über den Punkt P zu finden. In unſerer Zeichnung ſiehet man, daß der Horizont gerade unter den oberſten Fenſtern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vodern Dachfenſter des Hauſes C wegläuft. Da nun das Auge in der obern Horizontalfläche liegt, ſo muß ſeine Höhe über dem Punkt P nothwendig ſo genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenſter auch mit den Bänken der oberſten Fenſter des Thurmes in einer Höhe liegt. Wollte man dieſe Höhe in einem abſoluten Maaße haben, ſo müßte man wiſſen, wie hoch die Dachfenſtergiebel des Hauſes C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landſchaft iſt, liege. Dieſes kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man ſieht aus der ganzen Bauart des Hauſes C, daß es ein großes und ſchönes Wohnhaus iſt; weiß auch, daß gewöhnlicher Weiſe in Häuſern dieſer Art jedes Geſchoß oder Stokwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu ſeyn pflegt. Alſo werden die drey Geſchoſſe dieſes Hauſes, von den Kellerfenſtern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenſter und die Höhe der Dachfenſter bis oben an die Giebel dazu; ſo findet man, daß die Horizontallinie ohngefehr 48 bis 56 Fuß über den Grund des Gartens liege; und ſo groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art ſich der Richtigkeit dieſer Schätzung verſichern. An der Vorderſeite des Thurmes ſieht man eine Thüre und Fenſter, die eben ſo hoch, als dieſe Thür ſind. Es läßt ſich vermuthen, daß dieſe Thür und dieſe Fenſter die gewöhnliche Höhe etwa 8 Fuß haben. Alſo werden die vier übereinanderſtehenden Fenſter nebſt der Thür und den fünf Brüſtungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinſtimmt.

Auf dieſe Weiſe nun hätte man in unſrer Zeichnung die vier weſentlichen Stüke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abſtand des Auges von der Tafel, und ſeine Höhe über die Grundfläche entdeket. Und aus dem angeführten läßt ſich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um dieſe Dinge zu entdeken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es ſelten

ſelten fehlen, wenn nur die Zeichnung würklich genau nach den perſpektiviſchen Regeln gemacht worden. Von dieſer Entdekung gedachter vier weſentlichen Stüke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumeſſen. Dieſes wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Anſehung der Ausmeſſung der Winkel, erinnere man ſich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont geſagt worden. Daraus wird man ſehen, daß der Theil des Horizonts O B die Tangente des Winkels O P B ſey. Nun ziehe man durch P die Linie Q S mit dem Horizont parallel, und beſchreibe mit einem beliebigen Radius P Q einen halben Zirkel über die Linie Q S. Von dem Punkt o, wo O P den Zirkel durchſchneidet, theile man, wie die Figur zeiget, die Bogen O S und o Q jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, ſo iſt dieſer dadurch in ſeine Grade getheilt, ſo wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes meſſen, ſo darf man nur ſeine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwiſchen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderſeite des Hauſes C in dem Punkt D, die andere Seite in B trifft; daß O B die Tangente von 52, O D aber die Tangente von 38 Graden iſt, folglich D B, mithin auch der Winkel des Hauſes 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel V T X meſſen, den die Vorder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm ſteht, umgeben, ausmeſſen, ſo erfoderte dieſes etwas mehr Umſtände, weil die Linie T V von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite V T auf die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft ſie in dem Punkt B. Die Seite T X aber trifft in dem Punkt D. Alſo iſt der Winkel X T Z von 90 Graden, folglich hat V T X eben ſo viel. Dieſes kann man auch noch ſo finden. Man ziehe aus T die Linie T Y mit dem Horizont parallel. Weil nun T X bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trifft, ſo ſind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels Y T X; folglich hat dieſer Winkel 25 Grade. Verlängert man auf der andern Seite V T Z bis an den Horizont, ſo trifft ſie in den Punkt B, welcher in den 52 Grad von O ausgerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels Z T z, oder, welches einerley iſt, des Winkels V T Y, noch 38 Grade. Darum iſt der ganze Winkel V T X von 90 Graden. Dieſes iſt nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Alſo bleibet uns noch die Schätzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben geſehen, daß an dem Thurm die Höhe a b 50 Fuß hoch kann geſchätzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenſter eben ſo hoch iſt. Ferner, da die Häuſer, welche rechts und links des Thurmes ſtehen, auf demſelben Grund, worauf der Thurm und das Haus C ſtehen, ſich befinden; ſo iſt an dem Hauſe linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey oberſten Fenſter, und an dem Haus rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenſter, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man alſo dieſe vier verſchiedene Höhen nimmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, ſo dienen ſie, jede in der Entfernung, in welcher dieſe Höhen genommen worden ſind, zum Maaßſtab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufende Li-

nien. So findet ſich z. B. daß der nicht weit von B ſtehende mit C bezeichnete Baum eben ſo weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die vorderſte Eke des Hauſes F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieſes Baumes nach dem Maaßſtab gemeſſen werden, den die Höhe dieſes Hauſes an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenſter in 50 Theile, oder Füße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, ſo findet man ſie von etwa 33 Fuß.

Ueberhaupt alſo findet man das Maaß der Höhen aller Gegenſtände, die auf dem eigentlichen Boden dieſer Zeichnung, nehmlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hauſe C ſtehen, wenn man die Perpendicularlinie von dem Punkt, wo ſie aufſtehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel ſolcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, ſo viel Fuß hoch iſt es auch. Auf dieſe Weiſe findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefehr 13 Fuß hoch iſt

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er ſeine Landſchaft ausſtaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Dieſe Meſſung geht, wie man ſieht, nur auf Linien, die perpendiculär auf der Horizontalfläche ſtehen, oder auf dieſer Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umſtändlicher wird die Ausmeſſung der Linien, die ſich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. E. die Länge der Mauern um den Garten. Dieſe müſſen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maaßſtäben gemeſſen werden, weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer größer iſt, als wenn man an der hintern Eke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, ſolche Linien nach ihrem wahren Maaße einzutheilen, ſoll hier noch angezeiget werden.

Man ſtelle ſich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie I H D vor, welche perſpektiviſch durch eingeſtekte Pfähle würklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt ſey. Da dieſe Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch P D geht, ſo iſt ſie mit dieſer perſpektiviſch parallel. Nun nehme man auf dieſer Linie irgend einen Punkt H und ziehe durch denſelben die Linie H K mit P D nicht perſpektiviſch, ſondern würklich parallel, ſo ſtellt dieſe die Linie I D, in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maaßſtab auf dem Grundriß zur Ausmeſſung der Linie H K würde nun eben der ſeyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des Punkts H aufrecht ſtehende, oder mit dem Horizont parallel laufende Linien auszumeſſen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß ſind, ſo wird dieſe Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maaßſtab der Linie H K gebraucht, welche hier würklich von 10 zu 10 Fuß nach dieſem Maaße eingetheilt iſt.

Wäre nun die Linie I H D, oder die perſpektiviſche Zeichnung der Linie H K noch nicht eingetheilt, ſo brauchte man, um dieſes zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie H K gerade Linien nach P zu ziehen, wie es bey I i P geſchehen iſt. Dieſe Linien nun würden auch die Linie IHD perſpektiviſch eintheilen. Dieſes iſt daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. o P I im Grundriß und der perſpektiviſchen Zeichnung gleich groß ſind, folglich gleich große Theile der würklichen Linie i H und ihres Bildes i H abſchneiden.

Auf eben dieſe Weiſe verfährt man mit jeder andern Linie, die man ſo wie I H D einzutheilen, und auszumeſſen verlanget. Hat man aber dieſes mit einer gethan, ſo kann ihre

Eintheilung auch zur Ausmeſſung aller mit ihr parallellaufenden Linie gebraucht werden. Wir wollen z. B. ſetzen, man wolle die Vorderſeite des Hauſes C meſſen. Weil dieſe ebenfalls in den Punkt D läuſt, ſo iſt ſie mit IHD parallel. Wenn man alſo aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vodern Eken des Hauſes gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal anſetzt, oder einen Faden ſpannt) ſo ſchneiden dieſe von der Linie IHD ein Stük, deſſen Maaß und Eintheilung auch das Maaß und die Eintheilung der Vorderſeite des Hauſes C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie IHD weiter fortſetzte, daß die Linie Bd auf IHD in den 60 Fuß, Be aber, auf den 140 Fuß trifft. Deswegen iſt die Breite des Hauſes oder de 140, weniger 60, das iſt 80 Fuß.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, jedem Liebhaber, der die wahren Grundſätze der Perſpektiv gefaßt hat, deren Anwendung auf die Beurtheilung der Gemählde und Zeichnungen zu zeigen.

Hat der Künſtler die Regeln der Perſpektiv nicht beobachtet, ſondern gegen ſie gefehlet, ſo laſſen ſich auch ſeine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdeken. Aber ſchlaue Künſtler, die ſich ihrer Schwäche in der Perſpektiv bewußt ſind, hüten ſich ſehr, regulaire Gegenſtände, aus denen Parallellinien und gewiſſe Winkel könnten erkannt werden, in ihre Zeichnungen zu bringen; weil man dadurch am leichteſten ihre Fehler entdeken würde.

Wir können dieſen Artikel nicht ſchließen, ohne die Frage berührt zu haben; ob die Alten die Perſpektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es iſt bekannt, daß über dieſen Punkt vielfältig geſtritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft iſt es, ſowol aus dem wenigen, was Euclides über die Perſpektiv geſchrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen *) erwähnet, daß die Alten die Linienperſpektiv, als eine beſondere Wiſſenſchaft, die dem Mahler nützlich ſey, gekannt, und daß ſie gewußt haben, daß ohne dieſelbe gewiſſe Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß ſie es aber in der Wiſſenſchaft eben nicht weit gebracht haben, ſieht man aus der ſchwachen Perſpektiv des ſonſt wahrhaftig großen Euclides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinſchneider ſich an das wenige, was man von der Perſpektiv wußte, gar nicht, oder doch höchſt ſelten gekehrt haben, beweiſen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künſte. Die vollſtändige Wiſſenſchaft der Perſpektiv iſt darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzuſehen. Die erſten, die den Grund dazu ſcheinen gelegt zu haben, ſind Leonh. da Vinci und unſer Albrecht Dürer. Wer aber zu wiſſen verlanget, wie die Perſpektiv von der Zeit dieſer Männer allmählig zur Vollkommenheit geſtiegen iſt, der wird in der ſo eben herausgekommenen zweyten Auflage von Herrn Lamberts freyer Perſpektiv gleich im Anfange des zweyten Theiles, das nöthige hiervon beyſammen finden.

Petitsmaitres.

(Kupferſtecherkunſt.)

Unter dieſem Namen verſtehen die franzöſiſchen Liebhaber der Kupferſammlungen die Kupferſtecher aus der erſten Zeit dieſer Kunſt, die ſie auch ſonſt vieux maitres, die alten Meiſter nennen. Den Namen Petitsmaitres haben ſie ihnen darum gegeben, weil ſie meiſtentheils ganz kleine Stüke verfertiget haben. Die

*) Lib. VII. proem. Lib. I. c. 2.

Werke der kleinen Meiſter, die gegenwärtig ziemlich ſelten werden, ſind nicht blos zur Hiſtorie der Kunſt, ſondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber ſehr ſchätzbar. Meiſtentheils ſind ſie, ſie ſeyen in Kupfer geſtochen oder in Holz geſchnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele ſind aber auch wegen der ſehr guten Zeichnung, ſchönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdruks der Charaktere, ſehr ſchätzbar. Die Folge dieſer kleinen Meiſter fängt von der Mitte des XV. Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des XVI. Die meiſten dieſer Meiſter waren Deutſche, die beſten aus Oberdeutſchland und der Schweiz. Darum ſollte eine gute Sammlung der kleinen Meiſter vornehmlich einem Deutſchen ſchätzbar ſeyn; da ſie ein unverwerfliches Zeugniß giebt, daß die Deutſchen nicht nur die erſten und fleißigſten Bearbeiter der Kupferſtecher- und Holzſchnittkunſt geweſen; ſondern, daß überhaupt, wie ſich Chriſt ausdrükt, *) die rechte und wahre Weiſe der Mahlerey beynahe eher und beſſer im Elſaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien iſt geübt worden. Unſers großen **Albrecht Dürers**, deſſen Verdienſte bekannt genug ſind, nicht zu gedenken, wird man ſchwerlich von Künſtlern der erſten Zeit außerhalb Deutſchland ſo viel und ſo gute Werke einer ächten Zeichnung und Anordnung zuſammenbringen, als die Sammlung der kleinen deutſchen Meiſter enthält. Unter dieſen aber behaupten die drey Schweizer **Albrecht Altorfer**, **Jobſt Amman**, und beſonders **Tobias Stimmer**, einen vorzüglichen Rang.

Zur Beluſtigung des Leſers, will ich hier noch anmerken, daß die franzöſiſchen Kunſtliebhaber verſchiedene Namen der deutſchen kleinen Meiſter auf ſehr poßirliche Weiſe verſtellen. Martin Schön heißt oft le beau Martin, auch Martin Scon. **Sebald Beham**, ein Nürnberger, wird insgemein Hisbins genannt, weil ſein Zeichen auf den Kupfern die Buchſtaben H S B in einander geſchlungen enthält.

*) S. Chriſts Auslegung der Monogrammatum S. 68.

Pfeiler.

(Baukunſt.)

Bedeutet jeden langen aufrechtſtehenden maßiven, aber dabey unverzierten Körper, der zum Unterſtützen oder Tragen einer Laſt geſetzt iſt. Gewölber, Bogen, Deken großer Säle, hangende Bodendächer, werden vielfältig durch untergeſetzte Pfeiler geſtüzt und getragen. Ehe man in der Baukunſt auf Schönheit dachte, wurde jeder Baum, jede gemauerte Stüze da gebraucht, wo man nachher zierlich geformte Säulen brauchte. Der Pfeiler iſt als die erſte rohe Säule der noch nicht verſchönerten Baukunſt anzuſehen. Da er niemals zur Zierde, ſondern immer zur Nothdurft gebraucht wird, ſo haben die Baumeiſter weder über ſeine Geſtalt, noch über ſeine Verhältniſſe Regeln gegeben. Man hat runde, vierekigte und mehrekigte Pfeiler. Sie ſind nach ihrer Dike merklich in der Länge verſchieden, verjüngen ſich aber nicht, wie die Säulen, wenigſtens ſehr ſelten, obgleich **Skamozzi** ſie immer verjüngt hat.

Um aber doch das Nothwendigſte dabey zu beobachten, damit das Auge auch da, wo es eben keine Zierlichkeit ſucht, nichts Anſtößiges finde, giebt man in guten Gebäuden den Pfeilern einen Fuß, und oben einen Geſims, auf welchen die Laſt zu liegen kommt; beyde platt und ohne Glieder, zugleich aber überſchreitet man die Verhältniſſe nicht ſo, daß die Pfeiler zu dünne und der Laſt nicht gewachſen,

auch

auch nicht zu dike und von übermäßiger Stärke ſcheinen.

Pfeiler ſind überhaupt nach Verhältniß der Höhe diker, als Säulen, tragen alſo mehr, und werden da gebraucht, wo die Säulen zu ſchwach wären; beſonders wo Kreuzgewölber zu unterſtützen ſind. Man findet in verſchiedenen ſo genannten gothiſchen Gebäuden Pfeiler, die aus viel an und in einander geſetzten Säulen beſtehen, deren zwar jede ihren Knauff hat, alle zuſammen aber, um einen einzigen Pfeiler zu machen, über den Knäufen noch durch ein allgemeines Band, das den Knauf oder Kopf des Pfeilers vorſtellt, verbunden werden, und eben ſo auf einem gemeinſchaftlichen Fuß ſtehen, ob ſchon jede Säule für ſich ihren Fuß hat.

In Bogenſtellungen werden die Pfeiler, welche die Bogen tragen, mit Säulen oder Pilaſtern verzieret, wie in der davon gegebenen Zeichnung zu ſehen iſt. *) Die neueren Stadtthore in Berlin haben ſtatt der Pfoſten, darin die Thorangel befeſtiget ſind, ſtarke anſehnliche Pfeiler, deren freye Seiten mit zwey doriſchen Säulen oder mit Pilaſtern verziert ſind. Der Kranz des Gebälkes macht eine große über den Pfeiler und die Säulen gehende Platte, auf welcher endlich eine pyramidenförmige Trophee geſetzt iſt; und dadurch bekommen dieſe Thore ein gutes Anſehen. Man kann eben dieſes auch bey Portalen an groſſen Höfen oder Gärten anbringen.

Pfoſten.

(Baukunſt.)

Sind in der Baukunſt kleine Pfeiler an den beyden Seiten einer Thüröffnung, woran die Thürangel befeſtigt ſind. Jede Thüre muß mit Pfoſten eingefaßt ſeyn, damit ſie nicht, wie ein bloßes in die Wand gebrochenes Loch, ſondern als etwas wolüberlegtes und abgepaßtes ausſehe, wie ſchon anderswo erinnert worden. *)

*) S. Bogenſtellung.

*) S. Oeffnung.

Pfühl.

(Baukunſt.)

Ein Glied an den Säulenfüßen, das im Profil die Rundung eines halben Zirkels hat, und unter die großen Glieder gehört. **) Den Namen hat es daher, weil ein rundes Küßen, oder ein Pfühl, wenn es von etwas darüber liegendem beſchwert, und platt gedrükt wird, ohngefähr dieſe Form annehmen würde.

**) S. Glied.

Pharſalia.

Da ich dieſes Gedicht nie in der Abſicht geleſen habe, um mir eine beſtimmte Vorſtellung von ſeiner Art und von ſeinem poetiſchen Charakter zu machen, ſo will ich, ſtatt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufſatz einrüken, den mir ein durch vielerley critiſche Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeſchikt hat.

„Man hat dieſem erzählenden Gedicht des Lucanus die Ehre einer Epopöe ſtreitig gemacht. Es iſt aber nicht darum hiſtoriſch, weil die Zeitordnung darin nicht umgekehrt wird, welches auch in der Ilias nicht geſchieht, und vom Herodotus mehr, als in irgend einem Gedichte geſchehen iſt; noch darum, weil es auf keine abſonderliche Sittenlehre gebaut iſt; maaßen es, wenn dieſes erfodert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit ſich führet, gewiß in ſo ſtarkem Lichte zeiget, als immer die Ilias thut. Was obige Beſchuldigung rechtfertiget, iſt, daß es wenig Exempel in ſich hat, wiewol ſie nicht ganz fehlen, wo die Perſonen reden, ausgenommen in öffentlichen Verſammlungen, und daß die Reden,

Reden, anſtatt aus dem beſondern Charakter der Perſonen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Sätzen hergenommen ſind, und zu ſehr nach dem Redner ſchmecken; wiewol ſie ſonſt ſtark genug und der Römer ſehr würdig ſind. In der Epopöe müſſen öffentliche Geſchäffte und Reden ſelten vorkommen; hingegen die perſönlichen Geſinnungen, die beſondern Unterhandlungen und Berathſchlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entſtehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kommt eigentlich der Hiſtorie zu; dieſes iſt der Dichtkunſt eigen.

Unter die Nachtheile der Pharſalia rechne ich nicht, daß wir genau wiſſen, daß eine Menge Umſtände zu den wahren bekannten, nur erdichtet ſind; denn die poetiſche Gewißheit wird vielmehr ſtärker, wenn ſie mit bekannten Sachen unterſetzt wird. Und ſo bald der Poet ſich eines hiſtoriſchen Grunds zu ſeiner Arbeit bemächtiget; ſo darf man keine andere, als die poetiſche Gewißheit von ihm fodern. In einem Gedichte, wo die Hauptperſonen noch ſo jüngſt gelebt haben, daß wir ſelbſt, oder unſre Aeltern ſie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für ſie beyzubringen. Hundert Hiſtörchen von kleinen menſchlichen Schwachheiten, und von wirthſchaftlichen Umſtänden, die wir ſelbſt geſehen, oder von Augenzeugen gehört haben, ſetzen ſie zu den gewöhnlichen Menſchen herunter. Unſer Poet hat durch die größen Sachen, womit er den Leſer unterhält, denjenigen, die nahe bey ſeinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelaſſen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng, und bey den ſpätern Leſern hat der Lauf der Jahre das Andenken dieſer Kleinigkeiten vertilget.“

Daß der Dichter der Pharſalia große poetiſche Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede ſeyn. Aber man ſieht nicht ſelten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeiſterung vertreten; daß er, nicht aus überſtröhmender Empfindung, ſondern, weil er es geſucht, und lange darauf gearbeitet hat, ſich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unſer Dichter in Frankreich verſchiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzele Schönheiten, die in Menge bey ihm angetroffen werden, ſo eingenommen worden, daß wenig daran fehlet, daß ſie ihm nicht die erſte Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieſes war in der That von Leuten, nach deren Geſchmak die **Henriade** einen hohen Rang unter den Epopöen behauptet, zu erwarten.

Phrygiſch.
(Muſik.)

Eine der Tonarten der alten griechiſchen Muſik, der die Alten einen heftigen, trotzigen und kriegeriſchen Charakter zuſchreiben. Es läßt ſich daraus abnehmen, daß dieſe Tonart nicht die iſt, der man gegenwärtig den Namen der phrygiſchen Tonart giebt. Dieſe iſt, nach itziger Art zu reden, unſer E, und hat ſo wenig von dem Charakter, den Ariſtoteles der phrygiſchen Tonart beylegt, *) daß ſie vielmehr ins **Klägliche** fällt. Die alte phrygiſche Tonart iſt, was man itzt insgemein doriſch nennt.

Das neue oder heutige Phrygiſche verträgt beym Schluße die gewöhnliche harmoniſche Behandlung nicht. Man kann nicht anders, als durch den verminderten Dreyklang auf H nach E ſchließen; gerade ſo, wie wenn man den Ton E als die Dominante von A anſähe, und in H ſchließen wollte. Man empfindet auch beym Schluß auf E etwas dem Ton A ähnliches,

*) Politicor. L. VIII. c. 5. et 7.

Digitized by Google

liches, wovon E die Dominante iſt.

Piano.

(Muſik.)

Wo dieſes italiäniſche Wort, das meiſtens abgekürzt, blos durch p. angedeutet wird, in geſchriebenen Tonſtüken vorkommt, bedeutet es, daß die Stelle, bey der es ſteht, ſchwächer oder weniger laut, als das übrige ſoll vorgetragen werden. Damit die Spieler ſehen, wie lang dieſer ſchwächere Vortrag anhalten ſoll, wird da, wo man wieder in der gewöhnlichen Stärke fortfahren ſoll, f. oder forte geſetzt. Bisweilen wird ein doppeltes, p, nämlich p p. geſetzt, welches andeutet, daß dieſelbe Stelle höchſt ſanft oder ſchwach ſoll angegeben werden.

Wie ein geſchikter Redner, auch da, wo er überhaupt mit Heftigkeit ſpricht, bisweilen auf einzele Stellen kommt, wo er die Stimme ſehr fallen läßt, ſo geſchiehet dieſes auch in der Muſik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragenen Rede, eine vorkommende zärtliche Stelle durch Herabſetzung der Stimme und einen ſanften zärtlichen Ton, ungemein gegen das andere abſticht, und deſto rührender wird; ſo wird auch der Ausdruk eines Tonſtüks durch das Piano, das am rechten Orte angebracht iſt, ungemein erhoben. So findet man in verſchiedenen Grauniſchen Opernarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruk herrſcht, einzele Stellen, wo die Stimme plötzlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dieſes geſchieht ſo glüklich, daß man auf das innigſte dadurch gerührt wird.

Deswegen iſt das Piano, am rechten Ort angebracht, ein fürtreffliches Mittel den Ausdruk zu erhöhen. Es giebt aber auch unwiſſende und von aller Urtheilskraft verlaſſene Tonſetzer, die ſich einbilden, ihren unbedeutenden Stüken dadurch aufzuhelfen, daß ſie fein oft mit Piano und Forte abwechſeln. Daher wiederholen ſie dieſelben kahlen melodiſchen Gedanken unter beſtändiger Abwechslung von Piano und Forte ſo ofte, daß jedem Zuhörer davor ekelt.

Pilaſter.

(Baukunſt.)

Vierekigte Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verſchieden ſind, daß ſie, nach Beſchaffenheit der Ordnung, wozu ſie gehören, dieſelben Verhältniſſe und Verzierungen bekommen, die die Säulen haben: nämlich dieſelben Füße und Knäufe, auch die **Canelüren** oder Krinnen. Nur werden ſie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr ſelten werden ſie freyſtehend angetroffen; ſondern faſt immer in der Mauer, aus der ſie um den achten, oder ſechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch itzt folget, ſtehen meiſt allemal, wo eine Halle oder Säulenlaube vor einer Hauptſeite angebracht iſt, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaſter den Säulen gegen über. An den Eken der Mauern aber müſſen ſie allemal ſtehen.

Pindar.

Ein griechiſcher lyriſcher Dichter, den die Alten durchgehends wegen ſeiner Fürtrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weiſeſten. Die Griechen ſagten, Pan ſinge Pindars Lieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delfi befahl den dortigen Einwohnern, daß ſie von den Opfergaben, die dem Apollo gebracht wurden,

dieſem

dieſem Dichter einen Theil abgeben ſollten. Ganze Staaten waren ſtolz darauf, wenn er in ſeinen Oden ſie gelobt hatte. Für einige Verſe, die er zum Lob der Athenienſer gemacht hatte, wurde er nicht nur von dieſer Stadt reichlich beſchenkt; ſondern ſie ließ ihm auch noch eine eherne Statue ſetzen: und als Alexander in dem heftigſten Zorn Theben, Pindars Geburtsſtadt, zerſtören ließ, befahl er, daß das Haus, darin der Dichter ehemals gewohnt hatte, verſchont werde, und nahm deſſen Familie in ſeinen Schutz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey jeder Gelegenheit, wie ſehr er ihn verehre. Er vergleichet ſeinen Geſang einem gewaltigen von ſtarkem Regen aufgeſchwollenen Bergſtrohm, der mit unwiderſtehlicher Gewalt alles mit ſich fortreißt. Ein andrer ſehr feiner römiſcher Kunſtrichter urtheilet alſo von ihm. „Von den neuen lyriſchen Dichtern iſt Pindar weit der erſte. Durch ſeinen hohen Geiſt, durch ſeine erhabene Pracht, durch ſeine figur- und ſpruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er iſt von einer ſo glüklichen, ſo reichen, und wie ein voller Strohm fließenden Beredtſamkeit, daß Horaz ihn deshalb für unnachahmlich hält."*) Horaz ſchätzet die Ehre, von Pindar beſungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde.

— Et centum potiore ſignis
Munere donat. **)

Dieſer große Dichter lebte zu Theben in Böotien, ohngefehr zwiſchen der 65 und 85 Olympias. Von ſeiner Erziehung, den Veranlaſſungen und Urſachen der Entwiklung und Ausbildung ſeines poetiſchen Genies iſt uns wenig bekannt: aber dieſes wenige verdienet mit Aufmerkſamkeit erwogen zu werden. Sein Vater ſoll ein Flötenſpieler geweſen ſeyn, und den Sohn in ſeiner Kunſt unterrichtet haben; von einem gewiſſen Laſus aber ſoll er die Kunſt die Leyer zu ſpielen gelernt haben. Das fleißige Singen fremder Lieder mag ſein eigenes dichteriſches Feuer angefacht haben. Wenn es wahr iſt, was Plutarchus von ihm und der Corrinna erzählt; ſo ſcheinet es, er habe anfänglich in ſeinen Gedichten mehr auf den Ausdruk, als auf die Erfindung gedacht. Denn dieſe ſchöne Dichterin ſoll ihm vorgeworfen haben, daß er in ſeinen Gedichten mehr beredten Ausdruk, als Dichtungskraft zeige: und darauf ſoll er ein Lied gemacht haben, darin er ſeiner dichteriſchen Phantaſie nur zu ſehr den Lauf gelaſſen. *) Man meldet von ihm, er habe an der pythagoriſchen Philoſophie Geſchmak gefunden. Darin konnte ſeine von Natur ſchon enthuſiaſtiſche Gemüthsart ſtarke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeſchreibers Pauſanias Zeiten, zeigte man in dem Tempel zu Delfi einen Seſſel, auf welchem Pindar, ſo oft er dahin gekommen, ſeine Päane ſoll abgeſungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch ſehr viele andere Gedichte, Päanen, Bacchiſche Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerſpiele u. a. geſchrieben. Die bis auf unſre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter beſingt darin das Lob derer, die zu ſeiner Zeit in verſchiedenen öffentlichen Wettſpielen geſieget haben. Solche Siege waren damals höchſt wichtig, „die höchſte Ehre im Volke war, ein Olympiſcher Sieger zu ſeyn, und es wurde dieſelbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des

*) Quint. Inſt. L. X.
**) Od. L. IV. 2.

*) Plutarch in dem Traktat: ob die Athenienſer im Krieg oder im Frieden größer geweſen.

des Siegers hielte ſich (dadurch) Heil wiederfahren; daher dieſe Perſonen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erſtrekten ſich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher ſie die Koſten aufbrachten, und der Künſtler derſelben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun." *) Dieſe Sieger alſo beehrte Pindar mit ſeinen Geſängen.

Für uns ſind jene Spiele ganz fremde Gegenſtände, und die Sieger völlig gleichgültige Perſonen. Aber die Art, wie der Dichter ſeinen Gegenſtand jedesmal beſingt; die Größe und Stärke ſeiner Beredtſamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingeſtreuten Anmerkungen und Denkſprüche, und der hohe Ton der Begeiſterung, der ſelbſt den gemeineſten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenſtände in einem merkwürdigen Lichte darſtellt; dieſes macht auch uns den Dichter höchſt ſchätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntniß der griechiſchen Sprache, und der griechiſchen Litteratur überhaupt, als ich beſitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft ſchnell abgebrochenen Ausdruk und aus dem, dieſem Dichter ganz eigenen Vortrag, hervorleuchtet. Was man überall zuerſt an ihm wahrnimmt, iſt gerade das, was auch an unſerm deutſchen Pindar, ich meyne Klopſtoken, zuerſt auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch ſelbſt ſolche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unſrer Aufmerkſamkeit eine ſtarke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeiſterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantaſie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu ſtimmen. Indem er uns mit Gegenſtänden unterhält, die für uns fremd und nicht ſehr intereſſant ſind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und ſittliche Gegenſtände tief nachgedacht hat, und ſehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir blos die Einbildungskraf beſchäfftigen; als einen Mann von dem feineſten ſittlichen Gefühl und von der reicheſten und zugleich angenehmeſten Phantaſie. Jeder Gegenſtand, auf den er ſeine Aufmerkſamkeit gerichtet hat, erſcheinet ſeiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorſtellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein andrer Menſch ihn würde geſehen haben; und denn unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und intereſſante Weiſe darüber. Gar ofte aber wendet er den Flug ſeiner Betrachtungen ſo ſchnell, und ſpringt ſo weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

Aber ich unterſtehe mich nicht, mich in eine Entwiklung des Charakters dieſes ſonderbaren Dichters einzulaſſen, die weit ſtärkere Kenner deſſelben nicht ohne Furchtſamkeit unternehmen würden. Wer ihn noch nicht kennt, der wird in den Verſuchen über die Litteratur und Moral des Herrn **Clodius** *) noch verſchiedene andere richtige Bemerkungen hierüber, mit Vergnugen leſen. Vielleicht wird der berühmte Herr Hofrath Heyne in Göttingen, der uns kürzlich eine ſchöne Ausgabe dieſes Dichters mit wichtigen Bemerkungen gegeben hat, in

*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt.

*) Erſtes Stük S. 49 u. ſ. f.

in dem zweyten Theile uns den Charakter deſſelben ausführlich ſchildern.

Plagal.

(Muſik.)

Dieſes Beywort giebt man gewiſſen Kirchentonarten, die man anſieht, als wenn ſie andern Haupttonarten, welche Authentiſche genennt werden, *) untergeordnet, oder von demſelben abhänglich wären. Dieſe Abhänglichkeit iſt aber etwas völlig Willkührliches, und hat weiter nichts auf ſich, als die Mode, oder Gewohnheit, gewiſſe Tonſtüke ſo einzurichten, daß wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Säze in einer gewiſſen Tonart vorgetragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Säze in einer andern Tonart, deren Tonica die Quinte der vorhergehenden iſt, vortragen. Wann z. B. nach der heutigen Art zu ſprechen, eine Stimme in C dur angefangen hätte, ſo mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rükſicht auf dieſe Beziehung wurde die erſte Stimme authentiſch, die andere plagaliſch genennt. Alſo kann eine Tonart, die in einem Stük authentiſch iſt, in einem andern Stük plagaliſch ſeyn. **)

Plan.

(Schöne Künſte.)

Jedes Werk, das einen beſtimmten Endzwek hat, muß, wenn es vollkommen ſeyn ſoll, in ſeiner Materie und in ſeiner Form ſo beſchaffen ſeyn, wie die Erreichung des Endzweks es erfodert. Indem der Urheber eines ſolchen Werks den Endzwek deſſelben, die Würkung, die es thun ſoll, vor Augen hat, überlegt er, durch welche Mittel der Endzwek zu erhalten ſey. Wann er die Mittel entdeket hat, ſo ſucht er auch die beſte Anordnung, nach welcher eines auf das andere folgen müſſe. Durch dieſe Ueberlegung beſtimmt er die Haupttheile ſeines Werks, nach ihrer materiellen Beſchaffenheit, und die Ordnung, in der ſie auf einander folgen müſſen. Dieſes wird der **Plan des Werks** genennt. Wenn z. B. der Endzwek eines Redners iſt, uns von der Wahrheit einer Sache zu überzeugen; ſo überlegt er, was für Vorſtellungen dazu gehören, dieſe Ueberzeugung zu bewürken. Dadurch erfindet er die verſchiedenen Säze und Vorſtellungen, von denen in ſeinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das iſt, er erfindet einen Vernunftſchluß, aus deſſen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umſtänden die beſte Form dieſes Schluſſes, und findet endlich, es ſey zu Erreichung ſeiner Abſicht nöthig, daß die Hauptſätze A, B, C, u. ſ. w. deutlich entwikelt werden, und daß ſie in der Ordnung A, B, C, u. ſ. w. oder C, B, A auf einander folgen müſſen. Izt iſt der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weiſe wird jeder andre Plan gemacht; der allemal anzeiget, was für Haupttheile zu einem Werk erfodert werden; und in welcher Ordnung ſie ſtehen müſſen. Wenn dieſes gefunden worden, ſo kommt es hernach darauf an, jeden Theil ſo zu machen, wie er nach dem Plan ſeyn ſoll, und denn alle in der feſtgeſetzten Ordnung zu verbinden.

Alſo iſt bey jedem Werke von beſtimmtem Endzwek die Erfindung des Plans die Hauptſache, ohne welche das Werk ſeinen Zwek nicht erreichen kann. Indeſſen zeiget der Plan nur, was zum Werke nöthig ſey, und es iſt gar wol möglich, daß er ſehr wol erfunden iſt, und doch gar nicht, oder ſchlecht ausgeführt wird; weil es dem Erſinder deſſelben an der nöthigen Wiſſenſchaft und Kunſt fehlet, das

*) S. Authentiſch.

**) Tonarten der Alten.

Digitized by Google

das, was nöthig wäre, würklich darzuſtellen. Sowol in mechaniſchen, als in ſchönen Künſten iſt es möglich, daß ein der Kunſt unerfahrner die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß, es kann auch ſeyn, daß er die Anordnung derſelben zu beſtimmen im Stande, und bey dem allen doch völlig untüchtig iſt, dieſen Plan auszuführen. So könnte der gemeineſte Handwerksmann, der ein Haus will bauen laſſen, gar wol Ueberlegung genug haben, zu beſtimmen, aus wie viel und aus was für Stüken das Haus beſtehen ſollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht aber würde er ſie ſehr ungeſchikt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Abſicht auf die Bequemlichkeit anzugeben vermöchte; ſo könnte es leicht ſeyn, daß dieſe Anordnung dem Ganzen eine ſehr unſchikliche Form geben würde.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß gewiſſe zum Plan gehörige Dinge auſſer der Kunſt liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunſt völlig unerfahrnen, könnten beſtimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunſt abhangen. Wir müſſen aber dieſe Betrachtungen beſonders auf die Werke der ſchönen Kunſt anwenden.

Zuerſt ſcheinet dieſes eine Unterſuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geſchmaks nothwendig nach einem Plan müſſe gemacht ſeyn. Der Plan wird durch die Abſicht beſtimmt, und je genauer dieſe beſtimmt iſt, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunſt, die keinen andern Zwek haben, als daß ſie ſollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form beſteht. Eine Sonate und viel andre kleine Tonſtüke, eine Vaſe, die blos zur Ergötzung des Auges irgend wohin geſetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles, das eine beſtimmte Würkung thun ſollte. Hier hat alſo kein andrer Plan ſtatt, als der auf Schönheit abzielet. Die Abſicht iſt erreicht, wenn ein ſolches Werk angenehm in die Sinnen fällt; ſie ſind im engeſten Verſtand Werke des Geſchmaks, und blos des Geſchmaks, an deren Verfertigung das Nachdenken und die Ueberlegung, in ſo fern ſie außer dem Geſchmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläuftig ein ſolches Werk auch ſey, ſo iſt bey deſſen Plan allein auf Schönheit zu ſehen, alle Theile müſſen ein wolgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannichfaltigkeit und gutes Verhältniß anzutreffen ſeyn; die kleineſten Theile müſſen genau verbunden, und in größere Hauptglieder angeſchloſſen; alles muß wol gruppirt, und nach dem beſten metriſchen Ebenmaaße abgepaßt ſeyn. Jeder Fehler gegen dieſen Plan iſt in ſolchen Werken ein weſentlicher Fehler; weil er durch nichts erſetzt wird. So müſſen in der Muſik alle Stüke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet ſeyn, als Arien, oder Geſange, welche die Sprache der Leidenſchaften ausdrüken; der Tanz, der nichts Pantomimiſches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit ſtrenger, als das pantomimiſche Ballet, nach allen Regeln der Kunſt eingerichtet ſeyn. In Gemählden von wichtigem Jnhalt, überſieht man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stüken, deren Jnhalt nichts Intereſſantes hat, muß alles vollkommen ſeyn.

Ganz anders verhält es ſich mit Werken, deren Jnhalt ſchon für ſich merkwürdig, oder wichtig iſt. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Weſentliche der ganzen

ganzen Sache iſt, kann hier als eine Nebenſache angeſehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie ſelbſt gute Kunſtrichter ſeit einiger Zeit unter uns ſcheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen ſetzen; wo nicht ein Werk völlig aufhören ſoll, ein Werk der ſchönen Kunſt zu ſeyn. Es fängt itzt beynahe an, unter den deutſchen Kunſtrichtern Mode zu werden von den eigentlichen Kunſtregeln mit Verachtung zu ſprechen, und eben dieſe Kunſtrichter ſind ſehr nahe daran, den Wörtern Theorie, Plan, Kunſtregel, Kunſtrichter eine ſchimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müſſen dieſes unter die übrigen Sünden unſrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Haufe, ſich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber ſich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverläſſigen Augenpunkt, die Sachen zu überſehen.

Wer ſagt, daß ein Künſtler, der im Stande iſt, wie etwa Shakeſpear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu intereſſiren, alle Kunſtregeln verachten müſſe, ſpricht ohne die Sachen genugſam überlegt zu haben. Nach ſeiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Mahler vermahnen, etwas ſo ſteifes und kunſtmäßiges, als die Perſpektiv iſt, zu verachten und wegzuwerfen, weil die Alten, die ſie nicht beobachtet haben, einzele Figuren weit ſchöner und nachdrüklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalt des Gemähldes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppirung auf einer geraden Linie neben einander geſtellt ſind, eine Schönheit mehr iſt, daß alle blos auf die Kunſt gehende Regeln in ſolchen Stüken übertreten ſind. Er müßte ſagen, daß in der Muſik eine Phantaſie, von einem Bach, oder Händel, mehr werth ſey, als jedes andre Werk derſelben Virtuoſen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus auf das ſorgfältigſte beobachtet ſind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothiſches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwunderung ſetzet, mehr werth ſey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theſeus in Athen. Dieſe Folgen ſind unvermeidlich, ſo bald man Werke von großer materieller Kraft, von allen Banden der ſchönen Kunſt freyſprechen will.

Aber es iſt Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans ſolcher Werke kommen. Laßt uns ſetzen, ein Künſtler habe in der Geſchichte eine Begebenheit, oder eine Handlung ſehr merkwürdiger Art angetroffen, wobey Perſonen von großer Sinnesart, Anſchläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre ſehr wichtige Dinge von ſittlicher und leidenſchaftlicher Art, vorkommen, und dieſen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerſpiel, eine Epopöe, oder ein großes hiſtoriſches Gemählde daraus zu machen. Hier entſtehet alſo die Frage, was er in Abſicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erſte wird wol ſeyn, daß er ſuchen wird, ſich ſelbſt über alles, was er bey der Sache fühlt, ſo viel als möglich iſt, Rechenſchaft zu geben, alles darin ſo klar, als möglich, zu beſtimmen; die nächſten Urſachen der Würkung der Dinge auf ſich zu erforſchen, und denn auf den Charakter des Gegenſtandes überhaupt Achtung zu geben; ob er ſchlechthin groß ſey, und nichts, als Bewundrung erweke, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorſtellung des Guten, oder des Böſen mit ſich führe; ob er vorzüglich den Verſtand,

oder

oder das Herz angreife, oder nur die Phantaſie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabſicht des Werks etwas näher zu beſtimmen; denn es wird ſich dabey bald zeigen, ob aus dieſem Stoff ein Werk zu machen ſey, darin das Pathetiſche, das Zärtliche, das Wunderbare, das den Verſtand, oder die Phantaſie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein andrer Hauptcharakter herrſchen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter beſtimmt worden, wird ſich auch die Abſicht des ganzen Werks daher beſtimmen laſſen. Der Künſtler wird finden, daß eine Art des Eindruks darin herrſchend ſeyn ſoll; daher wird er ſehen, wenn ſein Stoff eine Handlung iſt, daß am Ende derſelben der Eindruk befeſtiget und dauerhaft bleiben müſſe. Und ſo wird ein wahrhaftig verſtändiger Künſtler, nicht eben, wie einige vom Heldendichter gefodert haben, eine Lehre, die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkennt wird, aber doch eine andere, nach Beſchaffenheit des Stoffs mehr oder weniger beſtimmte Hauptwürkung zur Abſicht machen. Außer dieſer aber muß er nothwendig die allen Werken der Kunſt gemeine Abſicht haben, daß das, was er vorſtellt, ſo klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geſchmak beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerkſamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun läßt ſich auch abnehmen, was bey einem ſolchen Werk in Anſehung des Planes zu thun ſey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptſache iſt, ſo wird zuerſt an den Plan zu denken ſeyn, wodurch die Erzählung, oder Vorſtellung Wahrheit und natürlichen Zuſammenhang bekommt. Der Künſtler muß nachdenken, wie alles einzurichten ſey, daß das, was er geſchehen läßt, aus dem Vorhandenen erfolgen könne; daß die Handlungen der Perſonen aus der Lage der Sachen, und aus ihrem Charakter folgen, daß die Charaktere ſelbſt wahrhaft, oder in der Natur gegründet ſcheinen; daß endlich der Ausgang der Sachen ſo erfolge, und daß alles darauf ziele, den Haupteindruk zu machen, den der Stoff auf den Künſtler ſelbſt gemacht hat, und dem zu gefallen er ſein Werk unternommen hat. Ueberall wird der Künſtler darauf bedacht ſeyn, daß keine Lüken bleiben, wodurch der Zuſammenhang der Dinge würde unterbrochen, und das, was geſchieht, unbegreiflich werden; daß nichts Ueberflüßiges da ſey, von dem kein Grund anzugeben iſt, u. ſ. w. Alſo wird er nach einem Plan ſeine Materie ordnen, und das Einzele darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeygeſchaft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, ſo hat er nicht nöthig dieſe ſo genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Anſehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich beſtehen können, ſo giebt er dieſer den Vorzug. Da es aber offenbar iſt, daß durch die Schönheit der Form, auch die innere Schönheit einen größern Nachdruk bekommt, ſo wird ein Künſtler von Geſchmak ſich allemal Mühe geben, jene ſo weit zu erreichen, als es mit dieſer beſtehen kann. Daß dieſes der wahre Geſchmak der Natur ſelbſt ſey, läßt ſich daraus abnehmen, daß jeder Menſch, der etwa in der Geſchichte von der Größe, Hoheit oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Perſon, die dieſen Charakter hat, in ſeiner Phantaſie auch ein äußerliches Weſen beylegt, das mit jenem

am beſten übereinzuſtimmen ſcheinet. Jedermann iſt geneigt den jüngern Scipio ſich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Geſtalt vorzuſtellen, und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde ſich ſehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines oder gar verächtliches hätte, für die wahre Abbildung dieſes Philoſophen ausgäbe.

Demnach erfodert der gute Geſchmak eine ſorgfältige Bearbeitung des Plans, ſowol der Materie, als der Form: und je vollkommener beyde zugleich ſeyn können, je fürtrefflicher wird das Werk. Freylich verzeihet man der innern Fürtrefflichkeit halber, einen äußerlichen Fehler. Man ſiehet Figuren vom Hannibal Carrache, die bey dem unangenehmſten Colorit, durch die Hoheit des Charakters im höchſten Grade gefallen, und in antiken Gemählden und flachem Schnitzwerk findet man hiſtoriſche Vorſtellungen, die bey gänzlichem Mangel der mahleriſchen Anordnung, und Uebertretung aller perſpektiviſchen Regeln, ein großes Wohlgefallen erweken; weil jede Figur redend iſt. Aber wer wird leugnen, daß ſolche Vorſtellungen nicht einen Grad der Fürtrefflichkeit mehr hätten, wenn ohne Abbruch des Innern, auch das Aeußere dabey vollkommener wäre?

Plautus.

Ein bekannter römiſcher Comödiendichter, und Schauſpieler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten puniſchen Krieges, das iſt ohngefähr 200 Jahre vor der Chriſtlichen Zeitrechnung ſich hervorgethan habe; ſein Tod aber wird in die Zeit geſetzt, da der ältere Cato Cenſor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comiſche Muſe ganz zu ſeinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stüke, kann überhaupt, (einzele Fleken, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen,) als ein Muſter einer guten Comödie angeſehen werden: alle zuſammen aber als authentiſche Documente des römiſchen Geſchmaks der damaligen Zeit. Daß ſie zugleich ein wahrer Schatz von ächter lateiniſcher Wohlredenheit ſeyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Hiſtoriſche von dieſem Dichter und ſeinen Werken zuſammengetragen leſen möchte, kann die in Berlin herausgekommenen **Beyträge zur Hiſtorie des Theaters** im I Theil nachſehen. Plautus war aus Sarſina in Umbrien gebürtig. Er ſoll von ſehr geringer Herkunft geweſen ſeyn, und ein gar widriges Schikſal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftſteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Beker geweſen, ehe er ſich in Rom als Dichter und Schauſpieler gezeiget, iſt unzuverläßig; hingegen ſehr wahrſcheinlich, daß er ſich in ſeiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er alſo auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philoſoph Cleanthes, bey einem Müller oder Beker gedient hat; ſo mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung geweſen ſeyn.

Da von den Comödien, die vor Plautus Zeiten auf die römiſche Bühne gekommen ſind, nichts mehr vorhanden iſt, ſo läßt ſich nicht ſagen, in welchem Zuſtand er dieſes Schauſpiel gefunden, und was man ihm darin zu verdanken habe. Allem Anſehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römiſche Comödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor ſeiner Zeit ſehr entfernt war. Einige Alten ſagen, er habe hundert und dreyßig Comödien geſchrieben. Es mag ſich aber damit verhalten, wie

mit dem alten deutſchen Poſſenreiſſer Eulenſpiegel, dem man alle gemein bekannten poßirlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuſchrieb. Denn ſchon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem A. Gellius ſehen, in der plautiniſchen Sammlung ſo viel ſchlechte Stüke, daß dieſer ſcharfſinnige Kunſtrichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Dieſe wurden die Varroniſchen genennt, und ſind vermuthlich, wenigſtens größtentheils, die, welche wir noch itzt haben. Dieſer Dichter hat ſich ſehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß ſeine Stüke noch unter dem Kaiſer Diocletian, und alſo beynahe 500 Jahre nach des Dichters Tode, geſpielt worden.

Seine meiſten Stüke ſind freye Ueberſetzungen, oder Nachahmungen griechiſcher Stüke, deren Verfaſſer er insgemein in Prologen nennt. Wenn man dieſes bey Gelegenheit des ungünſtigen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nimmt; ſo muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieſer gearbeitet hat, höchſt fürtrefflich geweſen ſind, da in den Nachahmungen noch ſo viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt ſagen, daß alles, was die comiſche Bühne luſtig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, beym Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Perſonen von höchſt poßirlichen Charakteren, über die auch der ernſthafteſte Menſch lachen muß; andre, von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unſern Unwillen erweken, aber denn auch wieder dadurch, daß ſie nach Verdienſt gehöhnt und verſpottet und überhaupt in ihrer ſchändlichen Blöße dargeſtellt werden, Vergnügen machen; Jünglinge, die ſich bald aus Leichtſinn und Unbeſonnenheit, bald aus Lüderlichkeit in ſchwere Verlegenheiten ſtürzen, darin ſie entweder zu ihrer Beſſerung zu Schanden werden, oder daraus ſie durch die Verſchlagenheit und die Ränke eines abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verſtändigen Knechts, geriſſen werden. Aber zu einem recht angenehmen Contraſt findet man bisweilen neben einem Narren einen ſehr verſtändigen, geraden und rechtſchaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne ein Mädchen von ſehr ſchätzbarem, intereſſantem und liebenswürdigem Charakter. An ſehr comiſchen Vorfällen, ſeltſamen Verwiklungen, lächerlichen Irrungen, an ſehr liſtigen und zum Theile höchſt poßirlichen Intriguen und unerwarteten Aufſchlieſſungen iſt er durchaus reich.

Seinen immer luſtigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Abſicht, wie ein großer Meiſter, der zwar nicht fein, oder nach Kunſtregeln, aber deſto glüklicher in ſeiner angebohrnen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft ſich als einen Poſſenreißer zeiget, bisweilen auch als ein nachdenkender, ſehr verſtändiger, ernſthafter und patriotiſcher Bürger erſcheinet, der ſeine Zuhörer zwar meiſtentheils blos beluſtiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernſthaft, bald beißend große Wahrheiten ſagt. Sein Ausdruk iſt durchgehends den Sachen höchſt angemeſſen: im Luſtigen ungemein launiſch, und mit ſo viel Originaleinfällen durchflochten, daß man faſt unaufhörlich dadurch überraſcht wird. Was kann luſtiger ſeyn, als Folgendes, aus dem Prolog des Poenulus.

Silete et tacete et animum advortite.
Audire jubet vos Imperator histricus:

 Bono-

Bonoque ut animo ſedeant in ſubſelliis
Et qui eſurientes et qui ſaturi venerint

Im ernſthaften iſt er geſetzt, kurz und nachdrüklich; obgleich ganz in dem natürlichſten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er ſehr gute, bisweilen ganz fürtrefliche und einen ſcharfen Beobachter der Menſchen und der Sitten anzeigende Denkſprüche an. Dieſe nehmen ofte die Form ſehr ernſthafter Lehren, nicht blos für das Privatleben, ſondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anſtändiger ſeyn, als folgende Geſinnungen.

Non ego illam mihi dotem duco eſſe quæ dos dicitur:
Sed pudicitiam et pudorem et ſedatum cupidinem,
Deum metum, parentum Amorem et cognatum concordiam:
Tibi morigera atque ut munifica ſim bonis, proſim probis. *)

Sehr fürtreflich und höchſt rührend iſt die Art, wie in dem Perſer ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer ſchimpflichen Handlung abzubringen ſucht

Quamquam res noſtræ ſunt, pater, pauperculæ,
Modice et modeſte melius eſt vitam vivere:
Nam ſi ad paupertatem admigrant infamiæ,
Gravior paupertas fit, fides ſublectior.

Als ſie ihm die Schande vorſtellte, in die er ſich ſtürzen würde, er aber dieſe Vorſtellung verachtete: ſagt ſie ihm:

Pater, hominum immortalis eſt infamia,
Etiam tum vivit cum eſſe credas mortuam.

*) Amphitr.

Und wie kann man nachdrüklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtſchaffenheit ſprechen, als unſer Verfaſſer in dieſer Stelle thut. Einer bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi viſum eſt oppidum?

dieſe Antwort:

Si incolae bene ſunt morati, pulchre munitum arbitror.
Perfidia et peculatus ex urbe et avaritia ſi exulant,
Quarta invidia, quinta ambitio, ſexta obtrectatio
Septima perjurium — indiligentia — injuria — ſcelus: —
Haec niſi aberunt, centuplex murus rebus ſervandis parum eſt. *)

Wir führen dieſes blos zur Probe an; denn es wäre ſehr leicht, eine groſſe Sammlung von fürtreflichen Denkſprüchen und Lehren aus dem Plautus zuſammen zu tragen.

Von der Dreiſtigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten ſeiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erſcheinet zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und ſagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Perſonen wieder auftreten, den Zuſchauern ſagen, wo jede Art der Bürger, die ſie etwa zu ſprechen hätten, am gewiſſeſten anzutreffen ſey. Denn giebt er folgende Nachricht.

Qui perjurum convenire volt hominem, mitto in Comitium.
Qui mendacem et glorioſum, apud Cloacinæ ſacrum.
Ditis damnoſos maritos ſub Baſilica quærito.
Ibidem erunt ſcorta exſoleta, quique ſtipulari ſolent
Symbolarum Collatores apud forum piſcarium.
In foro infimo boni homines, atque dites ambulant.

In

*) Perſæ.

Digitized by Google

In medio propter canalem, ibi oſtentatores meri.
Confidentes, garrulique et malevoli ſupra lacum
Qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam,
Et qui ipſi ſat habent, quod in ſe poſſit vere dicier.
Sub Veteribus, ibi ſunt qui dant, quique accipiunt foenore.
Pone ædem Caſtoris, ibi ſunt, ſubito quibus credas male
In Tuſco vico, ibi ſunt homines, qui ipſi ſeſe venditant. etc.

Man hat Urſache ſich zu wundern, daß die neuern comiſchen Dichter den großen Reichthum jeder Art der comiſchen Schönheiten, der im Plautus liegt, ſich ſo wenig zu Nutze gemacht haben. Ich kenne außer dem Ariſtophanes keinen Dichter, der die vim comicam nach allen ihren Wendungen ſo ſehr in ſeiner Gewalt gehabt, als dieſer.

Dabey dürfen wir aber ſeine Fehler nicht verſchweigen. Nicht ohne Unwillen ſiehet man, daß er ſich bisweilen bis zum Poſſenreißer erniedriget, der ſich die unanſtändigſten Dinge erlaubt, und die Schaubühne als einen Ort anſieht,

Ubi lepos, joci, riſus, vinum ebrietas decent. *)

So gar mitten im Ernſt, und wo es völlig widerſprechend iſt, treibt er bisweilen den Narren. Ich will nur ein einziges Beyſpiel davon anführen. Ein junger Menſch ſucht ein Mädchen, das er liebet, von dem Sclavenhändler, dem ſie gehört, loszukaufen. Dieſer war mit einigen Sclavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch erlitten, und das Mädchen hatte ſich gerettet, und ſich in einem an der Küſte liegenden Tempel der Venus, als in eine ſichere Freyſtadt begeben. Hier will der Sclavenhändler ſie mit Gewalt von der Statue der Göttin wegreißen. Der Knecht des verliebten Jünglings kömmt dazu, erſtaunet über die Gottloſigkeit des Sclavenhändlers u. ſ. w. Er ſucht eine ſeinem Herrn ſo wichtige Perſon zu retten, und wendet ſich deshalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten den er um Hülfe und Beyſtand anruft. Die Situation iſt hier völlig ernſthaft; beſonders aber iſt der Alte, deſſen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Perſon, die er nothwendig in ſein Intereſſe ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie ſo etwas Unſinniges dem Plautus hat einfallen können — miſcht dieſer Bube in die Rede, wodurch er den Alten zu ſeinem Beyſtand ruft, die gröſten Poſſen und niedrigſten Spöttereyen gegen den Alten ſelbſt, den er gewinnen will.

Te oro et quæſo, ſi ſperas tibi
Hoc anno multum futurum ſirpe et Laſerpitium.
Atque ab lippitudine uſque ſiccitas ut ſit tibi.

In dieſem abgeſchmakten Ton fährt er, als ein leibhafter deutſcher Hanswurſt, eine ganze Weile fort, ehe er ſeinen Antrag würklich eröffnet.

Ueberhaupt ſind des Plautus Comödien bey allen Schönheiten voll Fleken, womit ſein comiſcher Muthwillen ſie beſpritzt, und die er abzuwiſchen ſich nicht die geringſte Mühe gegeben hat; vermuthlich, weil er ſie zur Beluſtigung des Pöbels brauchen konnte. Da ſeine Stüke insgemein griechiſchen Inhalts ſind, er aber ſich die Mühe nicht genommen, die Einheit des Charakters zu beobachten, geſchieht es nicht ſelten, daß man den Areopagus und das Capitolium zugleich im Geſichte hat, zugleich in Rom und in Athen iſt. Um die Beobachtung des Ueblichen bekümmert er ſich eben ſo wenig, als jener Mahler, der in dem Gemählde von dem Einzuge Chriſti nach Jeruſalem, die Eſelin mit einer Deke behängt hat,

*) Pſeudol. Prolog.

hat, worauf die Wapen der XIII Schweizer Cantone geſtikt waren. In ſeinem Amphitruo wird einer Geldſorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgekommen iſt. Bisweilen läßt er den Schauſpieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur, den er vorſtellt, zum Comödianten werden. Ungereimtheiten von dieſer und mehr Arten kommen häufig beym Plautus vor. Deſſen ungeachtet wäre jede einzele ſeiner Comödien ſchon hinreichend, uns einen hohen Begriff von ſeinen Talenten für die comiſche Bühne zu geben.

Plinthe.
(Baukunſt.)

Ein platter Unterſatz, der die Grundlage entweder eines ganzen Gebäudes, oder irgend eines andern, auf einem Fuße ſtehenden Theiles macht. In der im Artikel Ganz. *) befindlichen Figur 2. iſt der Unterſatz des Gebäudes die Plinthe, und in der im Artikel Attiſcher Säulenfuß **) befindlichen Figur iſt der Unterſatz a. die Plinthe. Der Name kommt von einem griechiſchen Wort, das eine Platte von Ziegelſtein, eine Flieſe von gebrannter Erde bedeutet; weil dergleichen Platten unter die Füße der Säulen gelegt wurden. Jeder aufrechtſtehender Körper muß einen Fuß haben, ***) und der unterſte Theil des Fußes iſt die Plinthe, die aber ofte, wie in den meiſten Häuſern, wenn ſie etwas hoch iſt, den Fuß ſelbſt vertritt. Nicht nur, was die Römer Plinthus, ſondern auch, was die Italiäner Zoccolo, die Franzoſen Zocle, das iſt, die Sohle nennen, wird durchgehends von unſern Baumeiſtern Plinthe genennt.

*) S. 552.
**) S. 110.
***) S. Fuß S. 552.

Man trifft die Plinthe als einen nothwendigen Theil an, unter ganzen Gebäuden, an denen ſie den Fuß vorſtellt; unter Poſtamenten und Säulenfüßen, wo ſie die Fußſohle vorſtellt; unter Poſten und Pfeilern, deren Fuß ſie ausmacht; und unter Dokengeländern, unter denen ſie eine durchgehende allgemeine Unterlage vorſtellt. Es iſt ein weſentlicher Fehler, wenn einem Hauſe die Plinthe fehlet, und die Mauern unmittelbar auf der Erde ſtehen; weil auf dieſe Weiſe dem ganzen Gebäude ſein unterſtes Ende fehlet. *)

Poetiſch; Poetiſche Sprache.

Poetiſch nennt man jede Sache, deren Art, oder Charakter ſich zum Gedicht ſchikt. Eine poetiſche Phantaſie, ein poetiſcher Einfall, ein poetiſcher Ausdruk. Wir haben in verſchiedenen Artikeln dieſes Werks den poetiſchen Charakter mancherley Eigenſchaften und Gegenſtände betrachtet; als z. B. das poetiſche Genie, den poetiſchen Stoff, die poetiſche Behandlung eines Stoffes und dergleichen. Dieſer Artikel iſt der Betrachtung der poetiſchen Sprache gewidmet, dem, was die franzöſiſchen Kunſtrichter poeſie du Stile nennen.

Man ſieht überhaupt, daß ſowol der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenſchaftliche Zuſtand des Menſchen einen merklichen Einfluß auf ſeinen Ausdruk und ſeine Art zu ſprechen haben. Wie alſo die Sprache eines ſpaßhaften Menſchen im Ausdruk und in den Wendungen etwas von dieſem Charakter hat, ſo bekommt ſie auch durch das poetiſche Genie überhaupt, denn beſonders durch die Art der Laune, oder der Begeiſterung, darin der Dich-

*) S. Ganz.

Dichter ſich jedesmal befindet, ein beſonderes Gepräg, und wird zur poetiſchen Sprache.

Da überhaupt der Dichter ſich alles ſtärker und lebhafter vorſtellt, als andre Menſchen, da ſeine feurige Einbildungskraft den lebloſen Dingen ſelbſt Leben giebt, ſo findet man in ſeiner Sprache auch dieſe Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantaſie. Weil ſein Gemüthszuſtand währendem Dichten etwas Außerordentliches hat, ſo hat es ſeine Sprache ebenfalls. Welcher Menſch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfaſſung ſich, wenn er ſagen wollte, er verlaſſe den großen Haufen derer, die nach Reichthum trachten, und begnüge ſich mit dem höchſt nothdürftigen, ſo außerordentlich ausdrüken, wie Horaz:

— Nil cupientium
Nudus caſtra peto et transfuga divitum
Partes linquere geſtio.

Wer, als ein in den höchſten poetiſchen Enthuſiasmus geſetzter Menſch würde, anſtatt — **Siehe! Cäſar, den man tod geſagt hatte, kommt ſiegreich aus Spanien zurüke** — ſich ſo feyerlich, als Horaz ausdrüken:

Herculis ritu modo dictus, o, plebs
Morte venalem petiiſſe laurum
Cæſar hiſpana repetit penates
Victor ab ora.

Es iſt nicht wol möglich, jede Würkung des poetiſchen Geiſtes auf die Sprache anzuzeigen; ſie kann ſich auf jede Kleinigkeit derſelben erſtreken. Vielweniger laſſen ſich eigentliche Gränzen beſtimmen, wo die gemeine Sprache aufhöret, und die poetiſche anfängt. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunſt entſtanden iſt; und weil die Sprache auch ohne ihn ſehr poetiſch ſeyn kann. Bisweilen würket der poetiſche Geiſt nur auf den Ton und den Gang der Rede, die ohne Veränderung des Ausdruks, blos durch andre Ordnung vom Poetiſchen ins Proſaiſche kann heruntergeſetzt werden. Folgende ſchöne Strophe.

Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,
Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,
Lokt mit Silbergetön ihn die Unſterblichkeit
In das eiſerne Feld umſonſt!

könnte mit Beybehaltung jedes Worts, blos durch veränderte Stellung derſelben in eine zwar edle, aber gar nicht poetiſche Proſe verwandelt werden. **Umſonſt lokt ihn die Unſterblichkeit u. ſ. w.** Nur die Ausdrüke **Silbergetön** und **das eiſerne Feld**, müßten etwas herabgeſtimmt werden. Folgendes Beyſpiel zeiget, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine ſchöne poetiſche Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird ſagen, daß folgende Rede poetiſch ſey Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quaecumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec ſi improba fortuna finxit Sinonem miſerum, finget etiam vanum mendacemque, und doch wird ſie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine ſchöne poetiſche Rede vorwandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint quæcumque fatebor,
Vera, inquit; neque me argolica de gente negabo.
Hoc primum; nec ſi miſerum fortuna Sinonem
Finxit, vanum etiam mendacemque improba finget *)

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetiſchen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch ſeine

*) S. Parrhaſiana.

ſeine Sprache poetiſch wird, wie Folgendes, darin ſonſt kein Ausdruk, als das einzige Wort **ſingen** poetiſch iſt

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht,
Denn ich liebe, ſo liebte
Keiner! ſo werd ich geliebt!
Die ſanftern Schmerzen, welche zum Wiederſehn
Hinbliken, welche zum Wiederſehn
Tief aufathmen, doch liſpelt
Stammelnde Freude mit auf!
Die Schmerzen wollt ich ſingen — *)

Durch gehörige Verſetzungen und Einſchaltung der von dem Dichter übergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter könnte man dieſe recht pindariſche Strophen in eine gute gar nichts poetiſches an ſich habende Rede verwandeln

Dieſes ſind die einfacheſten aber nicht die leichteſten Schritte zur poetiſchen Sprache. Man findet bey den erhabenſten Odendichtern, als bey Pindar und Klopſtok, nicht ſelten dergleichen Strophen, und doch lieſt man ſie mit Entzükung, blos weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetiſchen Ton geben.

Andremale wird die Sprache durch Einmiſchung beſonders ausgeſuchter, ſehr ſtarker, oder ſehr mahleriſcher, oder auch blos mehr als gewöhnliche Veranſtaltung anzeigender Wörter. Horaz führet folgende Stelle des Ennius an:

— Poſtquam diſcordia *tetra*
Belli *ſerratos* poſtes portasque *refregit*. **)

in welcher die mit andrer Schrift gedrukten Wörter eine merkliche Beſtrebung des Dichters, ſich ſtark auszudrüken, anzeigen. Zum Beyſpiel des Mahleriſchen kann Folgendes dienen, das auch der Proſopopöe ungeachtet noch poetiſch wäre.

Von des ſchimmernden Sees Traubengeſtaden her,
Oder, floheſt du ſchon wieder zum Himmel auf?
Komm in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft,
Komm und lehre mein Lied jugendlich heiter ſeyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beſeelten
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich. *)

In dieſe Claſſe des Poetiſchen rechnen wir auch das blos Veranſtaltete, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umſchreibung, oder Beywörter einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius ſagt: Amant poetae rem unius ſermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojæ; pro Buthroto, arcem Buthroti; ſic pro Timaro Virgilius fontem Timari.

Zuletzt nimmt die poetiſche Sprache die lebhafteſten und leidenſchaftlichſten Figuren, die kräftigſten und kühneſten Tropen, und die ungewöhnlichſten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruk muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird itzt zum **Ocean der Welten**, die Erde zum **Tropfen am Eymer**, und das Vergnügen fühlende Herz **vergeht in Entzükung**. **) Lebloſe Dinge bekommen Leben und Handlung, und die reineſten Vorſtellungen des Verſtandes werden in körperliche Gegenſtände verwandelt. Dadurch geſchieht es, daß alle Gedanken in blos ſinnliches Gefühl verwandelt werden.

An dieſer poetiſchen Sprache erkennet man den wahren Dichter, und es

*) Klopſtoks Ode an Cidli.

**) Serm. I. 4.

*) Klopſtoks Ode an den Züricherſee.

**) S. Klopſtoks Ode die Frühlingsfeyer.

es ſcheinet, daß ſchon Horaz darin das Weſen der Dichtkunſt geſetzt habe,*) und die Neuern erkennen eben deswegen eine proſaiſche Poeſie, und eine poetiſche Proſe. „Dieſer Theil der Dichtkunſt (die Poeſie des Stils) ſagt ein ſcharfſinniger Kunſtrichter, iſt der wichtigſte und zugleich der ſchwerſte. Die Bilder zu erfinden, welche das, was man ſagen will, ſchön mahlen; den eigentlichen Ausdruk zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Weſen giebt, dieſes (nicht der Reim) iſt die Kunſt, wozu ein göttliches Feuer nöthig iſt. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und ſeinen Perſonen anſtändige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunſt gebohren iſt, kann ſeinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben.“**)

Es iſt zwar das allgemeine Genie aller Menſchen, daß ſie Gedanken und Begriffe, um ſie recht zu faſſen, ein körperliches Weſen geben, und in ſo fern ſind wir alle, nur den abſtrakten Philoſophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantaſie, Richtigkeit des Gefühls genug, ſeine Gedanken mit ſolchen Körpern zu bekleiden, die ſie zugleich in der genaueſten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorſtellen. Dieſes iſt den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genennet werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetiſchen Sprache iſt es zuzuſchreiben, daß Gedanken, die wir ſelbſt tauſendmal auch ſchon gedacht haben, uns ſo innigliche ergötzen, wenn wir ſehen, wie neu und wie vollkommen ſie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchſt richtige Aehnlichkeiten zwiſchen dem Geiſtigen und dem Körperlichen wahrnehmen, die nur der feineſte Scharfſinn entdeken, und der beredteſte Mund ausdrüken konnte. Die poetiſche Sprache iſt es alſo, die uns in den Gedichten am meiſten reizt.

Aber wir müſſen nicht vergeſſen, anzumerken, daß das Poetiſche der Sprache nur das Kleid der Gedanken ſey, deſſen nur die Gedanken, die in ihrer nakenden Geſtalt nicht genug äſthetiſche Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorſtellungen, die ohne dieſen poetiſchen Schmuk Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poeſie der Sprache poetiſch ſind; daß inſonderheit die Sprache eines innigſt gerührten Herzens, der geradeſte einfacheſte Ausdruk ſtarker Empfindungen, dieſen Schmuk verſchmähen. Wo ſchöne Geſinnungen, ſtarke Empfindungen, oder auch wahre Machtſprüche der gemeinen Vernunft ſtehen, bewegen ſie für ſich ſelbſt, auch in dem einfacheſten Ausdruk, hinlänglich. Darum iſt eine blumenreiche, oder ſonſt poetiſche Sprache bey Aeußerung der Empfindungen ofte ſehr nachtheilig, und allemahl unnatürlich. Und wo man an ſich große Gegenſtände zu beſchreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung und richtige Zeichnung ſehen; das Feine des Colorits thut wenig dabey.

*) Sermon. I. 4. 40-62.

**) Du Bos Reflexions &c.

Politiſches Trauerſpiel.

Wir wollen unter dieſem Namen von einem Drama von beſonderer Art ſprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht iſt, ſondern gewiſſe merkwürdige Vorſtellungen und Begebenheiten aus der Geſchichte dramatiſch behandelt. Wir finden zwar ſchon unter Shakeſpears Werken Stüke, die einigermaaßen dahin können gerechnet werden; weil er nicht nur den Stoff aus der Geſchichte ſeines Landes genommen, ſondern ihn auch, ohne Rükſicht auf die gemeinen Regeln der Schaubühne, po-

litiſch behandelt hat. Doch iſt, ſo viel ich weis, der berühmte Präſident Henault der erſte, der das politiſche Trauerſpiel, als eine ganz beſondere Gattung des Drama, das mehr zum Leſen, als zur würklichen Vorſtellung dienen ſollte, behandelt hat.

Ich will mich die Mühe nicht verdrießen laſſen, mit dieſes berühmten Mannes eigenen Worten zu erzählen, wie er auf dieſe beſondere Art des Drama gekommen iſt. *)

„Die Geſchichte ſagt er, hat dieſen groſſen Mangel, daß ſie blos erzählt; da man doch geſtehen muß, daß dieſelben Begebenheiten, die ſie vorträgt, wenn man die Handlung ſelbſt ſähe, ganz andre Kraft, und inſonderheit ungleich mehr Klarheit für die Vorſtellungskraft haben würden. Als ich Shakeſpears Tragödie Heinrich VI. ſah, war ich begierig, die ganze Geſchichte dieſes Prinzen in derſelben wieder zu lernen — Ich las Shakeſpears Stük, um die vielfältigen ſchnell auf einander folgenden und einander oft ganz entgegenſtreitenden Begebenheiten deſſelben mir recht lebhaft vorzuſtellen — Ich fand jede beynahe in richtiger Ordnung der Zeit; ich ſahe die Hauptperſonen derſelben Zeit in würklicher Handlung begriffen, die vor meinen Augen vorfiel; ich erkante ihre Sitten, ihre Intereſſen, ihre Leidenſchaften: ſie ſelbſt unterrichteten mich davon — da dachte ich: warum iſt unſre Geſchichte nicht eben ſo geſchrieben, und warum hat noch Niemand dieſen Einfall gehabt?“

Nachher merkt er ſehr richtig an, daß die Tragödie nach der gewöhnlichen Form, da ſie nur eine einzige und kurze Handlung vorſtellt, wie das hiſtoriſche Gemählde, uns nicht hinlänglich genug über die wichtigſten Punkte der Geſchichte unterrichten kann. Daraus ſchließt er endlich, es ſey vernünftig, eine Gattung zu verſuchen, darin die Vortheile der Geſchichte und der Tragödie vereiniget ſeyen. Er unternahm es, und ſo entſtund ſein politiſches Trauerſpiel Franz II. König von Frankreich. Aber keiner ſeiner Landesmänner, die doch ſo ämſig für die Schaubühne arbeiten, ahmte ihm hierin nach.

*) Folgendes iſt aus der Vorrede, zu dem Trauerſpiel François II Roy de France en cinq Actes, genommen.

Vor einigen Jahren kamen in Deutſchland verſchiedene dramatiſche Werke, unter dem Titel politiſcher Trauerſpiele heraus, davon die meiſten unſern Bodmer zum Verfaſſer hatten. Ob ſie nun gleich keine günſtige Aufnahme erfahren, und ſo gar in einigen critiſchen Schriften derſelben Zeit, deren Verfaſſer es ſich zur Maxime ſcheinen gemacht zu haben, den Vater der wahren Critik in Deutſchland zu verſpotten, ſo gar verhöhnt wurden; ſo haben verſchiedene Kenner ihren Werth, einiger darin vorkommender in der That unnatürlicher Ausdrüke ungeachtet, nicht verkennt. Sie ſahen, daß dieſes Trauerſpiel, als eine beſondere Gattung ſehr ſchiklich könnte gebraucht werden, wichtige, politiſche und patriotiſche Gemählde, die zu groß und zu weitläuftig ſind, nach den Regeln des eigentlichen Schauſpiels behandelt zu werden, ſo vorzuſtellen, daß ſie weit mehr Leben bekommen, und weit gröſſere Würkung thun würden, als wenn man ſie blos hiſtoriſch vorſtellte. Aus dieſem Grunde ſchien mir dieſe Gattung auch hier einen beſondern Artikel zu erfodern. Dieſen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn nicht ein mir unbekannter Kenner darin zuvor gekommen wäre. Dieſer hat mir vor einigen Monaten einen beſondern Aufſatz über dieſe Materie zugeſchikt, den ich hier, weil er mir die ganze Sache in ihrem eigentlichen Lichte

ſcheint

ſcheint geſetzt zu haben, ganz einrüken werde.

Es trifft ſich gerade zu der Zeit, da dieſer Aufſatz der Preſſe ſoll übergeben werden, daß mir ein neues Drama, gerade wie Henault es wünſchet: **Göz von Berlichingen**, in die Hand kommt, deſſen Verfaſſer, durch die That ſelbſt, zeiget, daß er das politiſche Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird dieſe neue Erſcheinung, die bey allen ihren Fehlern viel fürtreffliches hat, da ſie von einem unbekannten Verfaſſer kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen iſt, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlaſſen. Hier iſt der vorher erwähnte Aufſatz.

„Die Griechen haben ihr Theater für das Werkzeug gebraucht, das Volk in den Empfindungen von dem Werthe popularer Grundſätze und Rechte zu unterthalten. In Staaten, wo die Gemeinen ſo großen Antheil an der Regierung nahmen, war nichts bequemer zu dieſem Ende. Da die Rechte des Staats die Rechte des Volks waren, ſo erfoderte die geſunde Politik, daß es dieſelben ſich in dem lebhafteſten Lichte vorſtellete, und ſein ganzes Herz damit erwärmete.

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Wolfahrt und das ganze Schikſal der Nation Einem oder Wenigen überlaſſen iſt, wo die Mittel das Volk glüklich zu machen, Staatsgeheimniſſe ſind, die in dem Cabinete verſchloſſen bleiben, ſchien es nicht allein überflüßig, ſondern gefährlich, und dem unbedungenen Gehorſam zuwider, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeſchäfften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von popularen Vorzügen eingepräget wurden. Darum haben die Genien, die für ſolche Schaubühnen ſchrieben, die Nationalabſichten und Geſichtspunkten verlaſſen, und ſich mit perſönlichen Angelegenheiten abgegeben.

Wo ſollen wir in unſern Zeiten unter den freyeſten Staaten, denjenigen ſuchen, der das republikaniſche Naturell der griechiſchen habe; der ſeine Landesrechte mit dem Ernſte und dem Eifer zu Herzen nehme, welche wir bey den Alten bemerken? In größern Republiken findet man ein Schauſpiel von Nationalabſichten, von Staatsbedürfniſſen und öffentlichen Geſchäfften, wo nicht mit Gefahr für die Regierung begleitet, doch ſchwerfällig und nicht unterhaltend; in kleinern und bedürftigen hat man billig Bedenken Schaubühnen zu eröffnen, die mit der Sparſamkeit, mit der Einfalt der Sitten, und der Arbeitſamkeit, die hier nothwendige Tugenden ſind, ſehr ſchlecht zuſammenſtimmen.

Man hat geſagt, einige Staaten von popularer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzoſen verworfen, weil ſie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich ſehe von dieſer Seite keine Gefahr. Die franzöſiſchen Stüke fallen gemeiniglich auf perſönliche Leidenſchaften der Protagoniſten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie heften die Aufmerkſamkeit nicht auf den Staat; ſondern auf jeden beſondern Gegenſtand. Sie zerſtreuen das Gemüth, und nehmen den Privatmann, nicht nur aus den Nationalen, ſondern ſelbſt aus den bürgerlichen und wirthſchaftlichen Empfindungen und Geſchäfften heraus. Und dieſes iſt ſchon genug, die Republiken davon abzuſchreken, wiewol eben deswegen der Monarch ſie empfehlen mag.

Aber Schauſpiele, die in dem Haupttone der griechiſchen für freye Staaten verfaſſet ſind, in welchen die großen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populare Geiſt, das Aufnehmen oder Verderben der Sitten, die Landgeſetze — ſolche Schauſpiele werden immer

immer in den heutigen Republiken die Dienſte thun, die ſie in den alten gethan haben. Es wäre unglüklich, wann man es ſich daran mangeln ließe, weil die theatraliſche Vorſtellung allzukoſtbare Zurüſtungen erfordert, und zu viel Zerſtreuungen verurſacht. Laſſet uns die lebhafte Vorſtellung, die vom Schauen entſtehet, beyſeite ſetzen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen, einzuprägen, wenn man ſich gleich einſchränket, für den ſtillen Leſer zu ſchreiben, der in einer Erholungsſtunde an dem Pulte ſitzet; wenn man gleich die Leſer ſelbſt entbehret, welche für den Ernſt der öffentlichen Geſchäffte, der Staatsſorgen, zu bequem oder flüchtig ſind.

Wenn bey der lebendigen Vorſtellung auf der Schaubühne die Würkung der Schauſpiele nicht ſehr geſchwächt werden muß, ſo braucht es eine außerordentliche Kunſt, zu verhüten, daß die Täuſchung nicht unterbrochen werde. Wie leicht wird ſie durch die ungeſchikten Decorationen verdorben, beſonders in unſern Theatern, die gegen die griechiſchen und römiſchen nicht viel beſſer als Quakſalberbühnen ſind! wie viel Arbeit hat nicht die Phantaſie, wenn der Betrug nicht durch das ungriechiſche und unrömiſche Gewand, durch die Miene der Schauſpieler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen e die Leuchter, den Vorhang, die Beyhelfer, die Oeillades der Schönen, die lauten Einfälle der Laune, oder der Cabale, aufgelößt werden ſoll! Da die Einbildung im Cabinet nicht ſo von allen Seiten überfallen wird, ſo kann ſie ſich mit ganzer Kraft in die Stellung der Perſonen hineindenken, ihre Miene und Geſtalt ſich bilden, und ſo kann ſie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

Ein Drama, das keinen Anſpruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es ſich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf. Der Poet darf alle die kleinen Kunſtgriffe verwerfen, welche nothwendig ſind, diejenigen einzunehmen, die nur durch leichtſinnige Leidenſchaften, durch ſchwindlichten Unſinn, durch abentheuerliche Begegniſſe, ſich einnehmen laſſen. Er hat Epiſoden, zu ſich geriſſene Perſonen, Verwiklungen, gezwungene Zuſammenkünfte, nicht ſchlechterdings nöthig; er darf warten, bis ſie ungeſucht aus der Geſchichte hervorfallen.

Dieſes Drama darf ſich nicht mit Angſt an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht ſo viel Dinge zuſammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantaſie hat in der Einſamkeit weniger Mühe, ſich aus einem Zimmer ins andre zu begeben, ſich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu verſetzen. Hier iſt nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht ſo durchſchnitten ſeyn, damit er lebhaft werde; er mag ſich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leſer ruhiger, und ſeinen Gedanken überlaſſen iſt.

Die Leſer, die man dieſem Drama wünſcht, ſind populare, patriotiſche Perſonen, in derer Gemüthern die Privattriebe durch die öffentlichen niedergedrukt ſind. Der Poet hat denn aber nöthig, die Springfedern der Menſchlichkeit, die Triebräder des geſellſchaftlichen Lebens ſpielen zu laſſen. Die Springfedern, die in jedes abſonderlichen Menſchen Herzen liegen, die auf ſeine beſondere Perſon würken, haben hier nur zufällig, und in der andern Hand ſtatt.

In den Stüken, die für das Theater gewidmet ſind, in welchen der Poet ſeine Perſonen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken

läßt,

läßt, bekömmt der Zuſeher eben daher das Recht, über das Werk zu urtheilen. Das politiſche Schauſpiel iſt allein dem Urtheil derer unterworfen, die ſich aus dem Staat und ſeinen Verhältniſſen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln, die allgemeine Glükſeligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verſtandes machen. Andern iſt es eine fremde Provinz, in welche ſie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagoniſten in einem Drama, welches ſo große Angelegenheiten umfaſſet, wie die Nationalintereſſen ſind, müſſen nothwendig ſtarke Seelen ſeyn, die ſich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze ſtehen, mit dem Muthe der heroiſchen Zeiten bewaffnen. Es ſind Ariſtides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus, die man in unſern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht ſchon etwas von ſtoiſcher Seele dazu, den Fanatisme dieſer Männer zu begreifen. Dieſe Begriffe ſind für das Parterre Chimären. In dieſem muß man nur Epicurer ſuchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieſer Art, die man ſich erkühnt hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsintereſſe etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entſtand durch irgend eine abſonderliche Perſon, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen.

In einigen von Voltairens Trauerſpielen hat ein allgemeines Intereſſe Platz, der Hauptton hat etwas gröſſers; etwas andringenders, als man in Racinens und ſelbſt in Corneillens Stüken findet. Der Standpunkt im Mahomed iſt eine Umkehrung, die ſich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chineſiſchen Weiſen iſt der Hauptpunkt der Untergang des älteſten Reiches. In dem geretteten Rom iſt der Standpunkt ſelbſt die Wohlfahrt einer Republik. Aber alle dieſe großen Geſichtspunkte ſind für den gewöhnlichen Menſchen ſo entfernte Dinge, daß ſie nicht ſtarken Eindruk auf ihn machen. Einer von den franzöſiſchen Menſchen hat es gerade zugeſtanden: „was für großen Antheil, ſagt er, ſoll ich an der Rettung Roms nehmen? Einer Republik? wie weit her, wie unbekannt iſt das! Mein Herz kennt nur die Perſonen in den Staaten. Die Staaten ſind ihm nichts.“ Erinnern wir dieſen Menſchen, daß er das Vaterland ins Auge faſſen müſſe, ſo ſagt er uns, das Vaterland ſey nur ein ſchöner Name, und es iſt viel, wenn er uns eingeſteht, daß dieſer Name nicht ohne allen Eindruk ſey.

Der Enthuſiasmus in der Liebe macht auf dem Schauplatz große Eindrüke, weil er ein individuales Objekt hat, ein beſonderes Intereſſe, welches eine Privatperſon leicht zu ihrem eigenen macht. Vaterland und Rechte der Menſchlichkeit ſind zu fremde Dinge geworden, als daß man dafür in Leidenſchaft gerathe.

Laſſet uns zu den ſtarken Seelen, die dem Staatsenthuſiasmus unterworfen ſind, die Männer zählen, die ihre Stärke zur Unterdrükung des Staates angewandt haben. Sylla, Cäſar, Catilina ſelbſt mögen ſolche Seelen gehabt haben. Es giebt witzige Köpfe, die nur bey dieſen berühmten Uebelthätern Stärke der Seele entdeken. Sie ſehen bey Cicero nicht ſo viel davon, wie bey Auguſtus. Voltaire ſelbſt hat dem Cicero ſie in geringerm Grade gegeben, als er ſie wirklich hatte. Aber wie viele Univerſitätsgelehrte ſchätzen nicht den Redner, der gegen Catilina geſchrieben hat, höher als den Helden, der das Vaterland gerettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenſchaft, wenn ſie gleich bey wahrhaft ſtarken See-

len bis zum Enthuſiasmus geſtiegen iſt, ſich nicht in ſchwindlichte Entzükungen ergießt, oder ſich aus ſich ſelbſt verliert, in pectoribus cultæ mentis ira conſidit, feras quidem mentes obſidet, eruditas prælabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten ſich nicht in den Sinn kommen laſſen, in ihren tragiſchen Erſchütterungen dieſe erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, ſich einem Volk gefällig zu machen, bey welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Kleinmuth der Weiber hinabfällt? Man müßte zuerſt ſelbſt eine große Seele haben, um nicht zu dieſen hinunter zu ſteigen, und nicht Stüke zu ſchreiben, die man in den Lebenstagen des Dichters bewundert. Wer will ſchreiben, was man erſt lange nach unſerm Tode bewundert? Das Parterre hat das Herz nur dazu biegſam, ſelbſt zwiſchen den Scenen vom Atreus, Fleurettes zu leiden.

Wer für ſolche Nationen ſchreibt, hat die Springfedern der Liebe ſchlechterdings nöthig; und wir ſehen, daß die Poeten ſie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindiſche Verfeinerungen und metaphyſiſche Zergliederungen in tändelndes Nichts aufzulöſen, ſondern ſie auf einen Grund der Gewaltthätigkeit und des Unſinns zu erhöhen, daß ſie zu den größten Uebelthaten, und zu den größten Heldenthaten führen. Sie laſſen die Weiberliebe, und nicht die Vaterlandsliebe ſpielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat iſt immer die untergeordnete Angelegenheit.

Dialogen und Reden, in welchen berathſchlaget, widerleget, moraliſirt wird, ſind ihrem Parterre unausſtehlich; dieſes iſt das Anſtößigſte, was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten dieſe Tiraden mit angenehmem Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfaſſung mehr kühles Geblüte, mehr Ernſt und geſetztes Weſen in ihr Temperament gebracht hatte.

Wir müſſen bekennen, daß Catos Tugenden nicht ſo beſchaffen ſind, daß ſie ſich einer weibiſchen Nation gefällig machen. Es fehlt ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Anſehn einer zwangloſen Leichtigkeit geben. Catos Tugenden ſind durch die Erziehung und die Uebung nicht ſo tief in das Gemüth der Zuſeher eingedrükt, daß die Leute ſich in ſeinen Charakter verſetzen, und ſie für mehr als Kunſt, für Geſchenke der Natur anſehen könnten. Für heutige Seelen haben ſie ein widriges zurükſtoſſendes Ausſehen; ſie ſind aufgedunſen und übertrieben, ekigt und ſteif. Dieſer Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit ſo viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Conſulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte dieſem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er ſollte gewiſſen Grazien mehr geopfert haben, welche ihm gelehrt haben ſollten, dem Laſter ſanfter und ehrerbietiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit einer von Cäſars Grazien Conſul geworden, und ausgelaſſene Begierden wären unter ſeinem Conſulat ſo ſicher geweſen, als unter Cäſars.

Polonoiſe.

(Muſik; Tanz.)

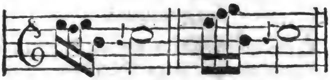
Ein kleines Tonſtük, wonach in Pohlen der dortige Nationaltanz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Tonſtüken vorkommt. Es iſt in $\frac{3}{4}$ Takt geſetzt, und beſteht aus zwey Theilen von 6,

Digitized by Google

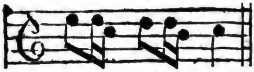
8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton iſt, ſchließen. Man hat in Deutſchland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoiſen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoiſen, ſo wie ſie in Pohlen gemacht und geliebt werden, völlig verſchieden iſt. Deswegen ſie von den Pohlen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoiſe, ſo wie er mir von einem geſchikten Virtuoſen, der ſich lang in Pohlen aufgehalten hat, beſchrieben worden, hieher ſetzen.

Die Bewegung iſt weit geſchwinder, als ſie in Deutſchland vorgetragen wird. Sie iſt nicht völlig ſo geſchwind, als die gewöhnliche Tanzmenuet; ſondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoiſentaktes aus, ſo daß eine Menuet, deren erſter Theil von 8, und der zweyte von 16 Takten wäre, einer Polonoiſe, deren erſter Theil von 6 und der zweyte von 10 Takten iſt, der Zeit nach gleich iſt. Sie fängt allezeit mit dem Niederſchlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geſchieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nehmlich ſo:

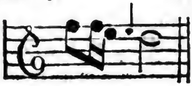
oder



Dieſer Tanz hat viel Eigenthümliches in ſeinen Einſchnitten, im Metrum, und in ſeinem ganzen Charakter. Die Polonoiſen, die von deutſchen Componiſten geſetzt und in Deutſchland bekannt ſind, ſind nichts weniger, als wahre pohlniſche Tänze; ſondern werden in Pohlen unter dem Namen des Deutſchpohlniſchen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoiſe ſind niemals zwey Sechszehntel an eine Achtelnote angehängt, auf folgende und ähnliche Art:

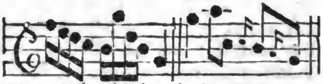


Und dieſer Gang iſt der deutſchen Polonoiſe eigenthümlich. Eben ſo wenig vertragen die Pohlen folgende halbe Cadenz:

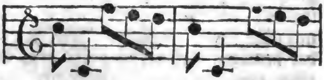


ſondern ihre halbe Cadenzen ſind auf folgende und ähnliche Art:

oder



Sie verträgt übrigens alle Arten von Noten und Zuſammenſetzungen; nur Zweyunddreyßigtheile können, wegen der ziemlich geſchwinden Bewegung, nicht viele auf einander folgen. Die Einſchnitte ſind von 1 oder 2 Takten, und fallen, die größeren auf das letzte Viertel des Taktes, die kleinern hingegen in die Mitte des Taktes, wie hier:



oder

Der wahre Charakter iſt feyerliche Gravität. Man pflegt ſie mit Waldhörnern, Hoboen u. d. gl. Inſtrumenten, die bisweilen obligat ſind, zu ſetzen. Heut zu Tage kömmt dieſer Tanz durch die vielen welſchen Kräuſeleyen, die darin von den Aus-

ländern

Digitized by Google

ländern angebracht werden, von ſeiner Majeſtät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf die Polonoiſe folgen, und itzo in Polen ſo gebräuchlich ſind, ſind eine Erfindung der Ausländer.

Uebrigens iſt auch die deutſche Polonoiſe von einem angenehmen Charakter, nur macht ſie eine beſondere Art aus, der man auch einen beſondern Namen geben ſollte.

Portal.

(Baukunſt.)

Dieſen Namen giebt man den Haupteingängen der Kirchen, Palläſte und andrer großen Gebäude. Es unterſcheidet ſich von der Thür nicht nur durch ſeine Größe, ſondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verzierungen mit Säulen, oder Pilaſtern, und den dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Haupttheil der Außenſeite der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöffnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinſchaftlichen Verzierungen in Eines gezogen ſind.

Es ſcheinet ſehr natürlich, daß bey großen Gebäuden der Haupteingang ſogleich das Auge auf ſich ziehe, damit man ihn nicht ſuchen dürfe. Nach der heutigen Bauart iſt insgemein an einer oder mehrern Hauptſeiten das Portal gleichſam der Augenpunkt, auf den ſich alles bezieht. Das Auge fällt zuerſt darauf, und von da aus überſieht es hernach die Theile der Faſſade. Darum ſollte der Baumeiſter ſich zur Hauptregel machen, durch das Portal gleich die Art und den Geſchmak des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von ſchlechter toſcaniſcher, oder auch doriſcher Ordnung, ſchiket ſich nicht zu einem Gebäude, deſſen andere Theile den Reichthum der corinthiſchen Ordnung anzeigten; ſo wie ein in ſeinen Verzierungen ſehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine ſo natürliche Regel aber wird oft übertreten. Man ſieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunſt verſchwendet iſt, da das übrige nichts, als eine ſehr einfache und beſcheidene Baukunſt zeiget. Dieſen Fehler haben auch die Baumeiſter mittlerer Zeiten an den ſogenannten Gothiſchen Kirchen begangen. Wann der ganze äuſſere Umfang der Kirche noch ſo einfach und einigermaaßen bäuriſch iſt, findet man doch bisweilen die größte Pracht und den größten Reichthum der Verzierung an dem Portal.

Es ſcheinet nicht, daß die Alten etwas von dieſer Art in ihrer Baukunſt gehabt haben. Da ihre großen Gebäude entweder ganz mit Säulen oder mit Bogenſtellungen umgeben geweſen, oder an der Hauptſeite vorgeſetzte Säulenlauben hatten; ſo zeigte ſich an der Außenſeite alles in völliger Einförmigkeit. Man gieng zwiſchen den Säulen, oder durch die Bogen durch, und fand innerhalb des Porticus die Thüren zum Eingang, die nach Art bloßer Thüren gemacht waren, wie man aus dem Vitruvius ſieht.

Porticus.

(Baukunſt.)

Eine an einer oder beyden Seiten offene Gallerie, deren Dach auf Säulen, oder Bogenſtellungen ruhet. Es iſt in den Artikeln Bogenſtellung und Säulenlauben davon geſprochen worden.

Portrait.

(Mahlerey.)

Ein Gemählde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Perſon gemacht iſt, und vornehmlich deren Geſichtsbildung

bildung zeiget Es iſt eine nicht erkannte, aber gewiſſe Wahrheit, daß unter allen Gegenſtänden, die das Auge reizen, der Menſch in allen Abſichten der intereſſanteſte iſt. Er iſt das höchſte und unbegreiflichſte Wunder der Natur, die einen Klumpen todter Materie ſo zu bilden gewußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen ſittlichen Charakter ſehen läßt. Daß wir nicht beym Anblik eines Menſchen voll Bewundrung und Erſtaunen ſtille ſtehen, kommt blos daher, daß die unabläßige Gewohnheit den größten Wundern ihre Merkwürdigkeit benimmt. Daher hat die menſchliche Geſtalt und das Angeſicht des Menſchen ſelbſt, für gemeine, unachtſame Menſchen nichts, das ſie zur Aufmerkſamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit ſich nur einigermaßen wegſetzen, und beſtändig vorkommende Gegenſtände noch mit Aufmerkſamkeit und Nachdenken anſehen kann, dem iſt jede Phyſionomie *) ein merkwürdiger Gegenſtand. Wie ungegründet den meiſten Menſchen die **Phyſiognomik**, oder die Wiſſenſchaft aus dem Geſicht und der Geſtalt des Menſchen ſeinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag; ſo iſt doch nichts gewiſſers, als daß jeder aufmerkſame und nur einigermaßen fühlende Menſch, etwas von dieſer Wiſſenſchaft beſitzt; indem er aus dem Geſicht und der übrigen Geſtalt der Menſchen etwas von ihrem in demſelben Augenblik vorhandenen Gemüthszuſtand mit Gewißheit erkennt. Wir ſagen oft mit der größten Zuverſicht, ein Menſch ſey traurig, fröhlich, nachdenkend, unruhig, furchtſam u. ſ. f. auf das bloße Zeugniß ſeines Geſichts, und würden uns ſehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin widerſprechen wollte.

Nichts iſt alſo gewiſſer, als dieſes, daß wir aus der Geſtalt der Menſchen, vorzüglich aus ihrer Geſichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir ſehen die Seele in dem Körper. Aus dieſem Grunde können wir ſagen, der Körper ſey das Bild der Seele, oder die Seele ſelbſt, ſichtbar gemacht.

Da nun kein einziger Gegenſtand unſrer Kenntniß wichtiger für uns ſeyn kann, als denkende und fühlende Seelen; ſo kann man auch daran nicht zweifeln, daß der Menſch nach ſeiner Geſtalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, deſſen wir oben gedacht haben, beyſeite ſetzen, der wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände ſey.

Ich habe vor nöthig erachtet, dieſe Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu ſagen habe, vorangehen zu laſſen; weil das, was ich zu ſagen habe, ſich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen ſchlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künſtler dieſer Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler iſt?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde ſey, weil es uns eine menſchliche Seele von eigenem perſönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir ſehen in demſelben ein Weſen, in welchem Verſtand, Neigungen, Geſinnungen, Leidenſchaften, gute und ſchlimme Eigenſchaften des Geiſtes und des Herzens auf eine ihm eigene und beſondere Art gemiſcht ſind. Dieſes ſehen wir ſo gar im Portrait meiſtentheils beſſer, als in der Natur ſelbſt; weil hier nichts beſtändig, ſondern ſchnell vorübergehend und abwechſelnd iſt: Zu geſchweigen, daß wir ſelten in der Natur die Geſichter in dem vortheilhaften Lichte ſehen, in welches der geſchikte Mahler es geſtellt hat.

*) Eigentlich Phyſiognomie.

Hieraus läßt ſich alſo leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, beſtimmen. Es ſteht unmittelbar neben der Hiſtorie. Dieſe ſelbſt bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigſte Theil des hiſtoriſchen Gemähldes wird um ſo viel natürlicher und kräftiger ſeyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Phyſionomie in den Geſichtern iſt. Eine Sammlung ſehr guter Portraite iſt für den Hiſtorienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereßirt uns durch ſeine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charakteren der Menſchen bekannt macht. Iſt er ſelbſt ein Kenner der Menſchen, und dieſes iſt gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu ſehen, ſo iſt jedes gute Portrait, ſelbſt von unbekannten Perſonen, ein merkwürdiger Gegenſtand für ihn. Er wird, ſo wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menſchen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn intereßiren, wenn die Urbilder ihm perſönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt ſind.

Hiezu kommt noch die faſt in allen Menſchen vorhandene Neigung, Perſonen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt ſind, aus ihrer Geſichtsbildung und Geſtalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, ſo oft es ſich trifft, daß wir Menſchen, deren Ruhm uns ſchon lange beſchäfftiget hat, zu ſehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäſar und dergleichen Männer, ſo wie ſie gelebt haben zu ſehen? Dieſe Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu dem allem kommt noch, daß dieſe Mahlerey ein ſehr kräftiges Mittel iſt, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebſt allen andern ſittlichen Beziehungen zwiſchen uns und unſern Vorältern, und den daher entſtehenden heilſamen Würkungen auf die Gemüther ſo zu unterhalten, als wenn wir die Verſtorbenen bisweilen würklich noch unter uns ſähen. Ich habe im Artikel Opera *) ein Beyſpiel angeführet, woraus zu ſehen iſt, daß ein Portrait beynahe eben ſo ſtarken Eindruk auf den Menſchen machen kann, als die Perſon ſelbſt. Und aus einer neuern Anekdote kann man ſehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III in Frankreich, das Monlüc Biſchoff von Valence in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, dieſem Prinzen die Pohlniſche Crone zu verſchaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten **St. Bartholomäus** Mordnacht geweſen, völlig benommen haben ſoll.

Darum verdienet dieſer Zweig der Kunſt ſo gut, als irgend ein anderer mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen anſehnlichen Rang unter den nützlichen Künſtlern. Nicht blos die Wichtigkeit ſeiner Arbeit, ſondern auch die zu dieſem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn, Anſpruch darauf zu machen. Es müſſen mancherley und große Talente zuſammentreffen, um einen Portraitmahler wie **Titian** und **Van Dyk** waren, zu bilden. Was irgend die Kunſt zur

Täu-

*) S. 357.

Digitized by Google

Täuſchung des Auges vermag, muß der Portraitmahler beſitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, und gelernet werden kann, iſt das Wenigſte. Vorzüglich muß er das ſcharfe Auge des Geiſtes haben, die Seele ganz in dem Körper zu ſehen. Die Phyſionomie gründet ſich auf ſo mancherley kaum merkliche Züge, daß ein jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringſten Eindrüke richtig faſſende und beurtheilende Vorſtellungskraft dazu gehöret, ſie richtig zu faſſen, und überhaupt eine höchſt empfindſame Seele, ſie zu verſtehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meiſter in ſeiner Kunſt ſeyn will, muß Dinge, die andere Menſchen kaum dunkel fühlen, wenigſtens in einem ziemlichen Grade der Klarheit ſich vorſtellen; da er ſie im Gemählde nachahmen muß, kein Menſch aber das nachahmen kann, was er ſich nicht klar vorſtellt. Das Feuer oder die ſanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfſinn oder die Trägheit des Geiſtes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — Wer kann uns ſagen, wie ſich dieſes alles auf dem Geſichte zeige? Der Portraitmahler muß es beſtimmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefehr.

Wer nur dieſem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben ſo viel ſeltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunſt, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verſchiedene Perſonen, die ſich von unſerm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Phyſionomie in der Wahrheit der Natur darzuſtellen, haben mahlen laſſen, die ſcharfen und empfindungsvollen Blike, die er auf ſie wirft, kaum vertragen können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen ſcheinet.

Wenn kann man von einem Portrait ſagen, es ſey vollkommen? Ich getraue mir nicht, dieſe Frage mit völliger Deutlichkeit oder Gewißheit zu beantworten. Aber einige der hiezu nöthigen Eigenſchaften eines ſolchen Gemähldes will ich ſuchen anzuzeigen.

Das erſte iſt, daß die wahren Geſichtszüge der Perſonen, ſo wie ſie in der Natur vorhanden ſind, auf das Richtigſte und Vollkommenſte mit Uebergehung des Zufälligen, das jeden Augenblik anders iſt, vermittelſt richtiger Zeichnung dargeſtellt werden. Es geſchieht ofte, daß ein Menſch einige Minuten lang Züge in ſeinem Geſichte zeiget, die dem Charakter ſeiner Phyſionomie überhaupt beynahe entgegen ſind, wenigſtens ihm etwas fremdes und ungewöhnliches einprägen. Dergleichen muß der Portraitmahler übergehen. Er muß beurtheilen können, was jeder Phyſionomie natürlich, und ſo zu ſagen, innwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen iſt. Nur jenes muß er ins Portrait bringen. Denn muß die Kopfſtellung, und überhaupt die Haltung des ganzen Körpers mit dem Charakter, den das Geſichte zeiget, übereinſtimmen. Jeder aufmerkſame Beobachter weiß, wie richtig das Gemüth des Menſchen ſich in der Haltung des Kopfs, in der ganzen Stellung, und Gebehrdung des Körpers, zeiget. Dieſes muß nothwendig mit der Phyſionomie übereinſtimmen, und es würde höchſt anſtößig ſeyn, einem ſanften und beſcheidenen Geſicht, eine freche Kopfſtellung zu geben.

In Anſehung des Colorits, hat der Portraitmahler nicht nur die allen Mahlern gemeinen Regeln der guten Farbengebung, Haltung und Harmonie gemein, wovon hier nicht beſonders zu ſprechen iſt; ſondern er

muß den Ton der Farbe, und das beſondere perſönliche Colorit ſeines Urbildes richtig zu treffen wiſſen, und ein Licht ſuchen, das ſich dazu ſchiket. Einige Geſichter wollen in einem etwas hellen, andre in einem mehr gedämpften Lichte geſehen ſeyn; einigen thun etwas ſtärkere, andern kaum merkliche Schatten gut. Dieſes alles muß der Mahler zu empfinden im Stande ſeyn. Ueberhaupt muß das Licht ſo gewählt ſeyn, daß das Geſicht ſein eigentlicher Mittelpunkt iſt, und die Stelle des Gemäuldes wird, auf die das Auge immer zurük geführt wird. Das Auſſerordentliche in dem Lichte, ſo wie **Rembrand** es oft gewählt hat, wollten wir, wenig außerordentliche Fälle ausgenommen, nicht rathen. Darin muß man mehr **Van Dyks** Art ſtudiren und nachahmen.

Vornehmlich muß der Portraitmahler ſich davor hüten, daß zwey gleich helle, oder gleich dunkele Maſſen im Portrait erſcheinen. Die vollkommenſte Einheit der Maſſe thut da die beſte Würkung, und ſchafft die von Kennern ſo ſehr geprieſene Ruhe des Auges, die hier nöthiger, als irgendwo iſt; damit man ſich der ruhigen Betrachtung der Geſichtsbildung ganz überlaſſe.

Daß weder in der Kleidung*, noch in den Nebenſachen irgend etwas ſoll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, verſteht ſich von ſelbſt. Gegen das Geſichte muß im Portrait gar nichts aufkommen, dieſes iſt das Einzige, das die Aufmerkſamkeit an ſich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, ſo muß er mit dem Geſchmak der ſchlaueſten Buhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöhet. Je mehr er verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausſchweiſe, und ſich dort verweile, je beſſer wird ſein Portrait ſeyn. Die franzöſiſchen Mahler, die insgemein ſehr viel Geſchiklichkeit in natürlicher Darſtellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß ſie dieſelben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahleriſchen Wurf darin ſuchen, den Portraiten Schaden. Ich geſtehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten **Rigaud** geſehen, wo mir nicht ſeine Bekleidung, ſo ſchön ſie in andern Abſichten ſeyn mag, anſtößig geweſen. Man iſt gezwungen, ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerkſamkeit zu wiedmen.

Man empfiehlt dem Mahler, und die meiſten laſſen es ſich nur allzuſehr angelegen ſeyn, den Perſonen in Zeichnung und Farbe etwas zu ſchmeicheln, das iſt, beydes etwas zu verſchönern. Wenn man damit ſagen will, daß gewiſſe zum Charakter der Phyſionomie wenig beytragende, dabey eben nicht angenehme Kleinigkeiten, ſollen übergangen werden, ſo mag der Mahler dem Rath immer folgen. Er kann ſogar in den Verhältniſſen der Theile bisweilen etwas verbeſſern, einige Theile näher an einander, andre etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geiſt der Phyſionomie, worauf hier alles ankommt, nicht verletzt wird.

Das **Colorit** muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, ſtreng, oder lieblich, einfärbig oder mannichfaltig ſeyn, wie es ſich im Urbild zeiget. Dieſes hindert aber den Mahler nicht, kleine Fehler deſſelben zu verbeſſern, und Harmonie zu beobachten, wo ſie in der Natur etwas vernachläßiget worden iſt. Etwas muß das Helle immer übertrieben ſeyn. Denn die Zeit ſtimmt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und denn hängen auch die Portraite meiſtentheils ſo, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fällt.

Digitized by Google

Der Holländer Ten=Kate giebt *) den Rath, die Perſon etwas entfernt ſitzen zu laſſen, damit verſchiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur ſchönen Natur gehören, dem Auge des Mahlers entgehen. Der Rath könnte gut ſeyn, wenn nicht eben ſo viel zum Schönen gehörige Kleinigkeiten dadurch ebenfalls unſichtbar würden; die nicht zum Schönen gehörige Kleinigkeiten, in deren genauer Darſtellung ein Denner und Seybold ein großes Verdienſt ſuchten, kann ohnedem ein Mahler von Geſchmak leicht vermeiden.

Man hat oſte eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmahlerey aufgeworfen, ob man die Perſonen in Handlung, oder in Ruhe mahlen ſoll? Gar viel Liebhaber rathen zum erſten, und ſchätzen die ſogenannten hiſtoriſchen Portraite am meiſten. Allein es läßt ſich dagegen dieſer erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal beſſer ſehen läßt. Denn bey der auch nur einigermaaßen wichtigen Handlung, herrſcht natürlicher Weiſe eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Phyſionomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Perſon in dieſen Umſtänden. Vielleicht war es eine Folge dieſer Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Perſonen meiſtentheils in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Perſon während einer gewiſſen Handlung, ſich im beſten Lichte zeiget: iſt dieſes, ſo wähle man in einem ſolchen Fall eine hiſtoriſche Stellung.

Jn Anſehung der Kleidung iſt der Geſchmak ſehr verſchieden. Mich dünkt, es ſey das beſte, daß man ſich nach dem Ueblichen richte, und jeden ſo mahle, wie man ihn zu ſehen gewohnt iſt. So gern ich ein wahres Portrait vom Cicero haben möchte, ſo würde dieſer Römer in einer griechiſchen, oder perſiſchen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; ſo wenig als ich den Sokrates in der römiſchen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Abſicht auf uns, eben ſo denken wird, ſo ſcheinet es, man ſollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Perſon, ſich zu kleiden gewohnt iſt.

*) Jn der Vorrede der Ueberſetzung des Richardſons.

Poßirlich.

(Schöne Künſte.)

Es kommt mir vor, als wenn die meiſten Menſchen zwiſchen würklichen Poſſen und dem Poßirlichen einen Unterſchied machten, und unter dem letztern Namen ein gewiſſes niedrig Lächerliches verſtehen, deſſen Gebrauch nicht ganz aus den ſchönen Künſten zu verbannen iſt, da die Poſſen darin durchaus nirgend zu dulden ſind. Dieſe ſind Beſtrebungen der niedrigſten Narren, denen es an allem Witz und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menſchen, deren ganzer Geſichtskreis nicht über das hinausreicht, was die unterſte Claſſe der Menſchen ſieht und weis, in ihrer Einfalt, es ſey aus Laune, oder aus Unwiſſenheit, lächerliche Dinge thun, oder ſprechen, die ihnen natürlich ſind, ſo möchte dieſes ungefehr ſo etwas ſeyn, das man poßirlich nennt. Dieſes Poßirliche auch von witzigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wäre alſo das, was in den ſchönen Künſten zu brauchen ſeyn möchte. Ein poßirlicher Kerl war unſtreitig Sancho Panßa, und ich denke, es werde kein Menſch von Geſchmak ſich ſcheuen, zu geſtehen, daß dieſer treffliche irrende Stallmeiſter ihm beynahe ſo viel Vergnügen gemacht habe, als ſein Herr ſelbſt.

Wir können zum Poßirlichen auch die Carricaturen, und was ihnen ähnlich iſt, rechnen; wo natürliche ins ſeltſame fallende Fehler auf eine geiſtreiche Art etwas weiter getrieben, und in ein helleres Licht geſetzt werden.

Man kann von dem Poßirlichen einen doppelten Gebrauch machen, denn es dienet entweder blos zur Beluſtigung, oder zur Verſpottung gewiſſer ernſthafter Narrheiten. Die es zur erſtern Abſicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Beluſtigung und Ergötzlichkeit nennt, von verſtändigen Menſchen nie als ein Hauptgeſchäffte, oder eine Hauptangelegenheit, betrieben werde. Sie iſt als eine Erfriſchung des Gemüths, das durch wichtigere Geſchäffte ermüdet, oder zu einer allzu ernſthaften Stimmung gekommen, anzuſehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptſtoff daraus machen möchten, den die Künſtler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sache eben ſo übertreiben, als die, welche die Luſtbarkeiten als eine Hauptangelegenheit des Lebens der Menſchen anſehen. Nun iſt wol keine verſtändige Nation, wo nicht die Art Menſchen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beſtändiger Luſtbarkeit zuzubringen, ihres Ranges und Reichthums ungeachtet, als eine Claſſe ſehr wenig bedeutender Menſchen angeſehen wird. Darum müſſen wir auch, da der Fall ganz ähnlich iſt, eben dieſes Urtheil von der Claſſe der Künſtler fällen, die das blos beluſtigende Poßirliche zu einem Hauptſtoff der ſchönen Künſte machen.

Es gehöret freylich ſehr viel Originalgenie und Scharfſinn dazu, im Poßirlichen ſo glüklich zu ſeyn, als Plautus, Cervantes in dem DonQuichotte, Buttler in ſeinem Hudibras, oder Hogarth in ſeinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die ſchönen Künſte noch eine höhere Beſtimmung haben, als nur den Originalgeiſtern luſtiger und witziger Art Gelegenheit ſich zu zeigen, an die Hand zu geben. Die Kunſt iſt nicht des Künſtlers, ſondern dieſer iſt der Kunſt halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Poßirlichen dadurch werden, daß es zur Verſpottung gewiſſer wichtiger Narrheiten, politiſcher, ſittlicher oder religiöſer Schwärmereyen, die unter den Menſchen große Verwüſtung anrichten können, mit viel Nachdruk kann gebraucht werden. Einen Menſchen, der nur noch etwas von Ehrliebe hat, kann nichts empfindlicher ſeyn, als in einem poßirlichen Lichte zu erſcheinen; weil es gerade die verächtlichſte Seite iſt, in der ſich ein Menſch zeigen kann. Mancher ſcheuet ſich viel weniger davor, daß er für laſterhaft, als daß er für poßirlich gehalten werde. Ein Künſtler, der ſich dieſe Geſinnungen der Menſchen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um ſie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon ſchon anderswo auch geſprochen. *)

Poſtament.

(Baukunſt.)

Wird auch **Baſement** geſchrieben. Eine regelmäßig verzierte Erhöhung, auf welche Statuen, Vaſen, oder andre Werke der Bildhauer geſetzt werden. Das Poſtament iſt für dergleichen Werke, was der Säulenſtuhl für die Säulen iſt. Man macht ſie ſo wol vierekigt, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber beſtehen ſie aus drey Haupttheilen, dem Fuß, dem eigentlichen Körper des Poſtaments, der auf dem Fuße ſteht, und dem Kranz, der gleichſam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz beſtehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Poſtament mehr oder

*) S. Lächerlich; Parodie; Spott.

oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Haupttheil hat ofte die Figur eines Würfels, und wird alsdenn auch mit dieſem Namen genennt: meiſtentheils aber übertrifft ſeine Höhe die Dike. Ofte werden an den Poſtamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit hiſtoriſchem, oder allegoriſchem Schnitzwerk verzieret. Die runden Poſtamente findet man ofte mit aufgeſchlagenen Vorhängen einer ſehr unbedeutenden Zierrath. Der gute Geſchmak ſcheinet für das Poſtament Einfalt, als eine Haupteigenſchaft zu fodern, damit nicht das Auge von der Hauptſache, dem darauf ſtehenden Bild abgezogen, und durch die Menge der Dinge zerſtreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich ſeyn, da hiſtoriſche, oder allegoriſche Vorſtellungen in flachem Schnitzwerk, an dem Würfel des Poſtaments, deren Deutung auf die Statue geht, ſehr wol angebracht ſind.

Pracht.
(Schöne Künſte.)

Man lobt gewiſſe Werke der ſchönen Künſte wegen der ſich darin zeigenden Pracht. Deswegen ſcheinet das Prächtige eine äſthetiſche Eigenſchaft gewiſſer Werke zu ſeyn, und wir wollen verſuchen, den Begriff und den Werth deſſelben hier zu beſtimmen. Urſprünglich bedeutet das Wort ein ſtarkes Geräuſch; deßwegen man in dem eigentlichſten Sinn dem Donner einer ſehr ſtark beſetzten und feyerlichen Muſik, Pracht zuſchreiben würde. Hernach hat man es auch auf ſichtbare und andere Gegenſtände, die ſich mit Größe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Ausſichten auf Landſchaften, Verzierungen, prächtig nennt, wenn das Mannichfaltige darin groß, reich und die Vorſtellungskraft ſtark rührend iſt. Es ſcheinet alſo, daß man itzt überhaupt durch Pracht mannichfaltigen Reichthum mit Größe verſtehe, in ſo fern ſie in einem einzigen Gegenſtand vereiniget ſind; eine Mannichfaltigkeit ſolcher Dinge, die die Sinnen, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe ſtark einnehmen.

Wahre Größe mit mannichfaltigem Reichthum verbunden, findet man nirgend mehr, als in der lebloſen Natur, in den erſtaunlichen Ausſichten der Länder, wo hohe und große Gebürge ſind. Daher nennt auch jedermann dieſe Ausſichten vorzüglich prächtig. So nennt man auch den Himmel, wenn die untergehende Sonne verſchiedene große Parthien von Wolken mit hellen und mannichfaltigen Farben bemahlt. Gegenſtände des Geſichts ſind überhaupt durch die Menge großer Formen, und großer Maſſen, darin aber Mannichfaltigkeit herrſcht, prächtig. Gemählde ſind es, wenn ſie aus großen, mit kleinern untermengten Gruppen, und eben ſolchen Maſſen von Hellem und Dunkelem beſtehen, die dabey dem Auge einen Reichthum von Farben darbieten. Ein Gebäude fällt von außen mit Pracht in das Auge, wenn nicht nur das Ganze in der Höhe und Weite die gewöhnlichen Maaße überſchreitet; ſondern zugleich eine Menge großer Haupttheile ins Auge fällt. Denn es ſcheinet, daß zu einer ſolchen Pracht etwas mehr, als die ſtille, einfache Größe ſolcher Maſſen, wie die ägyptiſchen Pyramiden ſind, erfodert werde.

In der Muſik ſcheinet die Pracht, ſowol bey geſchwinder, als bey langſamer Bewegung ſtatt zu haben; aber ein gerader Takt von $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{2}$ ſcheinet dazu am ſchiklichſten, und kleinere Schritte des Taktes ſcheinen der Pracht entgegen. Dabey müſſen die Stimmen ſehr ſtark beſetzt ſeyn, und beſonders die Bäße ſich gut ausnehmen.

men. Die Glieder der Melodie, die Ein- und Abſchnitte müſſen eine gewiſſe Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu ſchnell abwechſelnd ſeyn.

In den Künſten der Rede ſcheinet eine Pracht ſtatt zu haben, die nicht blos aus der Größe und dem Reichthum des Inhalts entſteht, ſondern auch von der Schreibart, oder der Art, die Sachen vorzutragen, herkommt. Prächtige Gegenſtände können gemein und armſelig beſchrieben werden. Die Pracht hat immer etwas feyerlich veranſtaltetes, und es ſcheinet, daß ohne einen wol periodirten und volltönenden Vortrag, einen hohen Ton, vergrößernde Worte, keine Rede prächtig ſeyn könne. Vornehmlich aber trägt die Feyerlichkeit des Tones, und der Gebrauch ſolcher Verbindungs- und Beziehungswörter, wodurch die Aufmerkſamkeit immer aufs neue gereizt wird, das meiſte zur Pracht bey. Alſo, ſagt er — Itzt erhebt er ſich — Nun beginnt das Getümmel — u. d. gl.

Außerdem bekommt die Rede Pracht, wenn die Hauptgegenſtände, von denen die Größe herrühret, erſt jeder beſonders mit einigem Gepränge vors Geſicht gebracht worden, ehe man uns die vereinigte Würkung davon ſehen läßt. So iſt Homers Erzählung von dem Streit des Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des V Buchs der Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefehr ſo angefangen haben. „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen gegen die Söhne des Dares heraus; ſie auf Wagen, er zu Fuße“ u. ſ. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns Zeit zu laſſen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Geſicht zu faſſen, und uns in große Erwartung zu ſetzen, beſchreibet erſt umſtändlich und mit merklicher Veranſtaltung den Diomedes. „Aber dem Diomedes, des Tydeus Sohn, gab itzt Pallas Athene Kühnheit und Muth u. ſ. w.“ Nachdem wir dieſen Helden wol ins Auge gefaßt haben, und ſeinethalber in große Erwartung geſetzt worden, läßt er nun ſeine Gegner ebenfalls feyerlich auftreten. „Aber unter den Trojanern war ein gewiſſer Dares — Dieſer hatte zwey Söhne u. ſ. w.“

Von dieſer Pracht in dem Vortrag iſt die, welche in der Materie ſelbſt liegt, verſchieden. Der Inhalt der Rede bekommt ſeine Pracht von der Größe und dem Reichthum der Dinge, die man uns vorſtellt, und darin übertreffen die redenden Künſte die übrigen alle. Welcher Mahler würde ſich unterſtehen, in einem Gemählde auch nur von weitem die unendliche Pracht der großen und reichen Scenen in der Meßiade nachzuahmen? Denn alles Große, das der Verſtand und die Einbildungskraft nur faſſen mögen, kann durch die Rede in ein Gemählde vereiniget werden.

Die unmittelbareſte Würkung der Pracht iſt Ehrfurcht, Bewunderung und Erſtaunen. Die ſchönen Künſte bedienen ſich ihrer mit großem Vortheil, um die Gemüther der Menſchen mit dieſen Empfindungen zu erfüllen. Bey wichtigen, politiſchen und gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten, iſt die Pracht nothwendig; weil es wichtig iſt, daß das Volk nie ohne Ehrfurcht und Vergnügen an die Gegenſtände gedenke, wodurch jene Feyerlichkeiten veranlaſſet werden. Da aber der Eindruk, den die Pracht bewürket, wenig überlegendes hat; ſo iſt es freylich mit der bloßen Pracht nicht allemal gethan. Pracht in den Worten, ohne wahre Größe des Inhalts, iſt, was Horaz fumum ex fulgore nennt. Wenn man bey feyerlichen Anläſſen gewiſſe beſtimmte und zu beſonderm Endzwek abzielende Vorſtellungen zu erweken ſucht; ſo muß man mit der

Pracht

Digitized by Google

Pracht dasjenige zu verbinden wiſſen, was dieſe beſondere Vorſtellungen mit gehöriger Klarheit zu erweken vermögend iſt. Man lieſt in der Geſchichte der moſaiſchen Geſetzgebung, daß durch Donner und Bliz das Volk zu Anhörung des Geſetzes vorbereitet worden. So muß die Pracht die Gemüther zu den wichtigen Vorſtellungen, die man bey gewiſſen Gelegenheiten erweken will, vorbereiten.

Pracht ohne wahre Größe, iſt bloßes Gepräng, das ſogar ins Lächerliche fallen kann. Auch die Pracht, die man bey mittelmäßiger Größe durch überhäuften Reichthum gleichſam erzwingen will, thut nur ſchlechte Würkung. In Venedig ſieht man eine Kirche, die den Namen Sta. Maria Zobenigo hat, wo an der Auſſenſeite alles entweder Säule, oder Bilderblinde mit Statuen, oder Felder mit Schnitzwerk iſt. Dies iſt ein erzwungener Reichthum, der blos ermüdet, und nie die Würkung der wahren Pracht haben kann.

Präludiren; Präludium.
(Muſik.)

Die Organiſten pflegen in den Kirchen, ehe der Geſang angeht, auf der Orgel zu ſpielen, um dadurch die Verſammlung zur Anhörung des Geſanges vorzubereiten. Dieſes vorläufige Spiel der Orgel wird Präludiren, das, was man dabey ſpielt, Präludium genannt. So geſchieht es bisweilen auch bey Concerten, daß der, welcher auf dem Clavicembal die Hauptbegleitung führet, vorher auf ſeinem Inſtrument präludirt. Da mir über dieſe Materie ein Aufſatz von einem ſehr geſchikten Virtuoſen zugeſtellt worden, ſo will ich denſelben hier ganz einrüken.

„Das Präludiren iſt hauptſächlich nur in der Kirche gebräuchlich, und geſchieht auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmuſik, oder vor einem Choral, den die Gemeinde ſingt. Im letztern Falle liegt dem Organiſten ob, die Melodie des Chorals der Gemeinde vorzuſpielen. Hat der Organiſt nun Zeit und Geſchiklichkeit, ſo fängt er mit einem Vorſpiel an, worin in einem der Kirche anſtändigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrükt, und die Gemeinde zu der Gemüthsfaſſung vorbereitet wird, worein das Lied ſie ſetzen ſoll; dann hebt er auf einem andern Clavier mit einem durchdringenden Anzug, die Melodie des Liedes mit langen Noten an, und begleitet dieſelbe mit Sätzen aus dem Vorſpiel. Dieſes erfodert nun große Einſichten und Fertigkeit in die Verſetzungen der Contrapunkte, ohne welches der Organiſt die Verbindung ſeines Vorſpiels mit der Melodie des Liedes nicht bewerkſtelligen kann; denn er wird entweder daraus zwey verſchiedene Stüke machen, oder abgedroſchene Sätze hören laſſen, die ſich zu jedem Vorſpiele, und zu jedem Chorale ſchiken, welches unangenehm iſt.

„Man präludirt aber nicht allezeit auf dieſe Art, ob ſie gleich die gewöhnlichſte und die ſchiklichſte iſt, den Ausdruk zu befördern, worauf aber von den Organiſten ſelten geſehen wird. Alle mögliche Künſteleyen, die über einen Choral zu machen ſind, (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald im Canon, per augmentationem, oder diminutionem, oder alla ſtretta, wo alle Verſe der ganzen Strophe ſich zu gleicher Zeit hören laſſen, u. ſ. w. durchführt) können zu Präludien dienen, wenn der Organiſt die Geſchiklichkeit dazu hat, oder wenn er ſie auch vorher aufgeſetzet, und auswendig gelernet hat. So hat Joh. Seb. Bach den Choral: **Vom Himmel hoch da komm ich her** ꝛc. mit canoniſchen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunſt ſchwerlich etwas gleich kömmt, und kommen wird, die

alle zu Präludien geſchikt ſind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den dieſe Gattung von Compoſition verurſacht, nicht ſonderlich ſchmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich ſind.

„Die Präludien vor Kirchenmuſiken dienen auch dazu, daß die Inſtrumentiſten Gelegenheit haben, ihre Inſtrumente zu ſtimmen: daher muß der Organiſt, wenn die Orgel im Cammerton geſtimmt iſt, ſich ſo lange in D dur aufhalten, bis alle Inſtrumente geſtimmt ſind, weil dieſe Tonart dazu am geſchikteſten iſt, und dann durch wolgewählte Modulationen in die Tonart übergehen, worin die Kirchenmuſik anfängt. Das Geräuſch der Inſtrumente bey ſolchen Präludien iſt Schuld daran, daß hier nicht wol auf den Ausdruk gehalten werden kann.

„Auf dem Flügel vor Muſiken zu präludiren, iſt nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggirten Accorden iſt dieſem Inſtrument am natürlichſten.

„Unangenehm iſt es, wenn vor einer aufzuführenden Muſik jeder auf ſeinem Inſtrumente präludirt, oder ſich in Paſſagen übt. Wer in einem Lande iſt, wo dieſe üble Gewohnheit eingeriſſen iſt, muß ſich das Vergnügen, das ihn die Anhörung einer guten Muſik gewähren ſoll, durch tauſend Marter erkaufen. Daraus entſteht auch noch das Böſe, daß Niemand ſein Inſtrument rein ſtimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande iſt. Das allerübelſte dabey iſt, daß es gewiſſe Muſiken giebt, wo auch das fürtrefflichſte Präludium den Ausdruk, der in dem Anfange der Muſik liegt, vertilgen kann.

Es giebt eine Menge Stüke, die den Namen Präludium führen, auf denen gemeiniglich eine Fuge folgt, die aber keinen beſtimmten Charakter haben, und ſelten zu Vorſpielen geſchikt ſind. Oft ſind es ganz ſtrenge, oft freyere Fugen, oft ſind ſie von einer taktloſen Phantaſie nur durch den Takt unterſchieden, oft auch iſt es ein bloßer Satz von 6 oder 8 Noten, der beſtändig entweder in der geraden oder Gegenbewegung gehöret wird, und womit auf eine künſtliche Art moduliret wird ꝛc Die beſte Präludien ſind ohnſtreitig die von J. S. Bach, der deren eine Menge in allen Arten gemacht hat.“

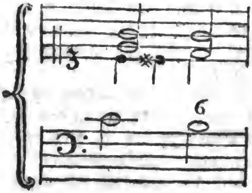
Preſto.
(Muſik.)

Dieſes italiäniſche Wort wird den Tonſtüken vorgeſetzt, die eine ſehr ſchnelle Bewegung haben; der höchſte Grad des Schnellen aber wird durch Preſtiſſimo angedeutet. Weil in dem Preſto ganze Taktnoten ſehr geſchwind auf einander folgen, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß dieſe Bewegung nicht ſo kleine Takttheile verträgt, als die langſamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, ſie mit der ihnen zukommenden Geſchwindigkeit zu ſingen, oder zu ſpielen, theils weil ſie in der äußerſten Schnelligkeit, in der ſie vorbey gehen, keinen Eindruk machen könnten.

Prime.
(Muſik.)

Dieſes Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeiget in der ſtufenweis auf- oder abſteigenden Reyhe von Intervallen den erſten, oder letzten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones iſt, an. Es geſchieht aber blos, um das Unſchikliche der Benennung zu vermeiden, daß dieſe Octave bisweilen Prime genennt wird. Denn da die auf dieſe Octave ſtufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und ſelten, wie ſie eigentlich es ſind, None, Decime, Undecime genennt werden;

den; ſo bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unſchiklichen Ausdruk, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es ſich ſchiket, in dieſen Redensarten das Wort Prime, anſtatt Octave zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöhet vor, und wird alsdenn die übermäßige Prime genennt. Nicht als ob dieſes ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall ſey; denn es kommt in keinem Accord vor; ſondern dieſe Erhöhung geſchieht blos im Durchgang, um bey gewiſſen Fällen die Modulation zu begleiten;



Profil.
(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort wird ſowol in der Mahlerey, als in der Baukunſt gebraucht. Wer einen Menſchen nur von der rechten oder linken Seite ſo ſieht, daß deſſen andere Seite ganz vor der dem Auge entgegenſtehenden bedekt wird; der ſieht den Umriß deſſelben, nach des Mahlers Ausdruk, im Profil, und dieſe Art der Anſicht iſt der geraden entgegengeſetzt, da man eine Perſon von Vorne anſieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollſtändig in das Auge fallen.

Hieraus verſteht man auch den Ausdruk, halb und dreyviertel Profil; jener bedeutet die Anſicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, dieſe wenn man noch etwa ein Viertel davon ſähe.

In der Baukunſt bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchſchnitt;*) es ſey, daß ſie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeiget demnach die ganze Dike eines ſtehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorſtehenden Theile. In ſo fern alſo die Zeichnung nur den äuſſerſten Seitenumriß eines ſtehenden Körpers anzeiget, ohne etwas von ſeinen zwiſchen dieſen liegenden Theilen anzuzeigen, wird ſie ein Profil genennt. Wenn z. B. in den Figuren der Artikel: attiſcher Säulenfuß, und Gebälke bloß die Umriſſe blieben, alle Querſtriche aber ausgelöſcht würden, ſo würden dieſe Zeichnungen die Profile des attiſchen Säulenfußes und eines joniſchen Gebälkes vorſtellen.

Die Profile der Säulen, und aller mit Gliedern verzierten Theile, zeigen am deutlichſten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältniſſe unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verzierungen hängt unſtreitig davon ab, daß die Profile gut ins Auge fallen, und an den Profilen der Geſimſe und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeiſter ein empfindſames Auge für gute Verhältniſſe habe, oder nicht.**) Es iſt daher angehenden Baumeiſtern ſehr zu rathen, daß ſie ſich in aufmerkſamer Betrachtung der Profile der berühmteſten Meiſter ſehr fleißig üben, auch andere von ſchlechten Baumeiſtern dagegen halten, um ihr Auge an die beſten Verhältniſſe zu gewöhnen.

Prolo-

*) S. Durchſchnitt.

**) S. Glieder.

Digitized by Google

Prologus.

(Dramatiſche Dichtkunſt.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuſchauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben ſie vor ihren Comödien. Jener läßt insgemein etwas über dem Inhalt und die Beſchaffenheit des Stüks ſagen, und ſeine Prologen ſind durchgehends ſehr luſtig. Bisweilen aber fallen ſie ſtark ins Poſſenhafte. Terenz iſt meiſt ernſthaft, und vertheidiget ſich, oder ſein Stük in dem Prologus. Ariſtophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerſpielen der Alten finden wir keine eigentlichen Prologen. Ariſtoteles aber ſpricht von dem Prologus des Trauerſpiels, als von einem weſentlichen Theil deſſelben, aber er verſteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateiniſchen Comödie ſind. Euripides hat zwar ſeinen Trauerſpielen keine förmliche Prologen vorhergehen laſſen, öfters aber vertritt die erſte Scene die Stelle eines Prologen, darin etwas von dem Inhalt des Trauerſpiels dem Zuhörer zur Nachricht geſagt wird. Und da dieſe Auftritte eigentlich ſchon zur Handlung ſelbſt gehören, ſo ſind ſie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der engliſchen Schaubühne iſt es gewöhnlich, daß jedes Drama ſeinen beſondern Prologus hat, den insgemein ein Freund des Verfaſſers macht, um die Zuſchauer in gute Geſinnungen für ihn, oder für ſein Werk zu ſetzen. Auf der deutſchen und franzöſiſchen Bühne ſind die Prologen unbekannt.

Proſa; Proſaiſch.

(Redende Künſte.)

Man nennt zwar jede Rede, die weder ein beſtimmtes Sylbenmaaß, noch metriſche Einſchnitte hat, Proſa; *) und dennoch ſcheinet es, daß der Charakter des proſaiſchen Vortrages nicht blos hievon abhange; weil man auch gewiſſe Verſe proſaiſch, und einen gewiſſen Vortrag, dem Sylbenmaaß und Metrum fehlen, poetiſch nennt. Die proſaiſche Rede hat neben dem äußerlichen, oder mechaniſchen, das in dem Mangel des nach einer beſtimmten Regel abgemeſſenen Ganges beſteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdruks herkommt. Es giebt Wortfügungen, Wendungen, einzele Wörter und Redensarten, die dem proſaiſchen Vortrag entgegen und dem Gedichte vorbehalten ſind. Werden dieſe in der Rede, der das Sylbenmaaß und das Metrum fehlet, gebraucht; ſo nennt man die Proſa poetiſch; fehlen ſie aber dem Vortrage in Verſen, ſo werden dieſe proſaiſch genennt.

Es iſt bereits in andern Artikeln gezeiget worden, *) worin das Poetiſche der Sprache, in ſo fern es vom Sylbenmaaß unabhänglich iſt, beſtehe, und daraus läßt ſich auch der innere Charakter der Proſa beſtimmen. Doch iſt dabey zu merken, daß einzele, hier und da etwa vorkommende poetiſche Redensarten und Wendungen die Proſa noch nicht poetiſch, noch weniger proſaiſche Wendungen die Poeſie proſaiſch machen. Man braucht dieſe Ausdrüke von der Schreibart, oder der Art des Vortrages, darin der eine, oder der andere dieſer Charaktere herrſchend iſt.

Die poetiſche Proſa, nämlich Gedichte ohne Sylbenmaaß, ſind ein Einfall der neueren Zeit; und es iſt verſchiedentlich darüber geſtritten worden, ob irgend einem proſaiſchem Werk der Name eines Gedichts mit Recht könne beygelegt werden. Itzt iſt die Frage faſt durchgehends entſchieden, und Niemand weigert ſich, unſern Geßner, deſſen Werke faſt durch-

*) S. Sylbenmaaß; Metriſch.

*) S. Poetiſch; Ton.

Digitized by Google

durchgehends in Proſa geſchrieben ſind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlet es dem ſchönſten proſaiſchen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verſes deſto lebhafter, je ſchöner man das übrige findet.

Aber zwey Dinge ſind, davor ſich jeder in den redenden Künſten ſorgfältig in Acht zu nehmen hat: vor dem proſaiſchen Ton in dem Gedicht und vor dem poetiſchen in der gemeinen Rede. Jenes iſt dem Charakter des Gedichts ſo ſehr entgegen, daß auch im proſaiſchen Gedichte ſelbſt der proſaiſche Ton ganz widrig wäre: dieſes widerſpricht dem Charakter der gemeinen Rede eben ſo, wie wenn man bey der alltäglichen, blos nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derſelben nach feſtlichem Schmuk einrichten wollte. Wie es abgeſchmakte Pedanterie iſt, wenn man in den Reden über Geſchäffte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges ohne Noth Ausdrüke, Redensarten und einen Ton annimmt, die dem wiſſenſchaftlichen gelehrten Vortrag eigen ſind; ſo iſt es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetiſche Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenſchreiber einmiſcht: ein Fehler, in den junge für die Sprache der Romane zu ſehr eingenommene Perſonen des ſchönen Geſchlechts nicht ſelten fallen. Dieſes iſt aber gerade der Fall junger Schriftſteller, die ihren proſaiſchen Vortrag hier und da mit poetiſchen Schönheiten ausſchmüken. Höchſt anſtößig iſt dieſes vornehmlich in dem Dialog der dramatiſchen Werke, der dadurch ſeine ganze Natur verlieret.

Jch halte es für wichtig genug, bey dieſer Gelegenheit unſre Kunſtrichter auf dieſe Fehler, die nicht ſelten begangen werden, beſonders aufmerkſam zu machen, damit ſie ſich ihrem Einreißen mit Fleiß entgegenſetzen. *) Es iſt für die Dichtkunſt ſehr wichtig, daß ſie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar ofte hat ſie kein anderes Mittel, ſich über die gemeine Proſe zu erheben, und die Aufmerkſamkeit der Leſer in der gehörigen Spannung zu erhalten, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und ofte blos den Gebrauch gewiſſer Worte, die eben deswegen, weil ſie in der gemeinen Sprache unerhört ſind, einen poetiſchen Charakter haben. Sollten dieſe Mittel auch in dem ſonſt unpoetiſchen Vortrag gewöhnlich werden, ſo würde der Dichter ſich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

Es iſt freylich nicht möglich, die Gränzen, wo ſich das Proſaiſche des Vortrages von dem Poetiſchen ſcheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber ein etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn ſie von der einen oder der andern Seite überſchritten werden. Wenn alſo die Kunſtrichter dergleichen Ausſchweifungen über die Gränzen gehörig rügen, ſo gewöhnen ſich die Schriftſteller, die ſich derſelben ſchuldig gemacht haben, zum ſorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geſchärft wird, um ſolche Fehler künftig zu vermeiden.

Verſchiedene Kunſtrichter haben angemerkt, daß es ſchwerer ſey, in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Proſa, als in einer durchaus guten poetiſchen Sprache zu ſchreiben. Dieſes ſcheinet dadurch beſtätiget zu werden, daß bey mehrerern Völkern, ſo wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunſt weit

*) Man ſehe einige gute Erinnerungen hierüber in der Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften im 1ſten Stük des X. Bandes auf der 108. S.

weit früher eine gewiſſe Vollkommenheit erreicht hat, als die Proſa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der ſchnellwürkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verſtandes iſt, deſſen Würkungen langſamer und bedächtlicher ſind. Es iſt eben der Fall, der zwiſchen den ſchönen Künſten und den Wiſſenſchaften den ſehr merklichen Unterſchied hervorbringt, daß jene ofte ſehr ſchnell, dieſe durch ein ungemein langſames Wachsthum zur Vollkommenheit empor ſteigen.

Proſodie.
(Dichtkunſt)

Unter dieſem Worte verſteht man gegenwärtig den Theil der grammatiſchen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beſchaffenheit der daraus entſtehenden Sylbenfüße hauptſächlich für den mechaniſchen Bau der Verſe, beſtimmt. Vor vierzig Jahren ſchien die Proſodie der deutſchen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter ſchränkten ſich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meiſtens nur aus einer Art Sylbenfüßen beſtünden. Von dieſen ſelbſt brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechiſchen und lateiniſchen Jamben, Spondeen, Trochäen und Daktylen, dieſe Namen beylegte, und ein mittelmäßiges Gehör ſchien hinlänglich, dieſe Füße gehörig zu erkennen und zu unterſcheiden. Man ſah zwar wol, daß die deutſche Proſodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechiſchen oder lateiniſchen beſtimmte; aber der Unterſchied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verſchiedene lyriſche Sylbenmaaße der Alten in die deutſche Dichtkunſt einzuführen, entſtunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über dieſe Materie nicht weitläuftig einlaſſen kann, begnüge ich mich, den Leſer auf zwey vor nicht gar langer Zeit herausgekommene proſodiſche Schriften zu verweiſen. *)

Ich geſtehe, daß ich über keinen in die Dichtkunſt einſchlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu ſagen, als über dieſen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Proſodie der Alten nur auf einen Grundſatz beruhte: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, ſo wie noch gegenwärtig in der Muſik, die Geltung der Noten, von dem Accent unabhänglich, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumeſſen ſeyen. Dieſem zu folge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die ſogenannten ancipites, oder gleichgültigen, waren doch in beſondern Fällen von der einen, oder der andern Art.) Dieſe waren ihrer Dauer nach gerade halb ſo lang, als jene; beyde Arten unterſchieden ſich gerade ſo, wie in der Muſik eine halbe Taktnote von dem Viertel. Die ganze Proſodie der Alten gründete ſich auf dieſe Geltung der Sylben, und die mechaniſche Richtigkeit des Verſes kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmeſſung des Takts in der Muſik iſt.

So einfach ſcheinet unſere Proſodie nicht zu ſeyn; denn ſie ſcheinet ihre Elemente nicht blos von der Geltung, ſondern auch von dem Accent oder dem Nachdruk herzunehmen; ſo wie in der Muſik eine lange Note im Auf-

*) Oeſts Verſuch einer critiſchen Proſodie — Frankfurt am Mayn 1765. 8. — Ueber die deutſche Tonmeſſung. 1766. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Drukorts.

Digitized by Google

Aufſchlag zwar eben das Zeitmaaß behält, welches ſie im Niederſchlag hat, aber nicht von demſelben Nachdruk iſt, und in Abſicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederſchlag, für eine kurze melodiſche Sylbe gehalten wird. Unſere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz ſind, als lang; weil ſie in Abſicht auf den Nachdruk eine innerliche Schwere haben, wie man ſie in der Muſik ausdrükt. Außer dem laßt ſich auch ſchlechterdings nicht behaupten, daß unſere langen Sylben, der Dauer nach alle von einerley Zeitmaaße ſeyen wie z. B. alle Viertel- oder halbe Noten deſſelbigen Takts; ſo wie ſich dieſes auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonſetzer hatten nicht nöthig, ihren Noten zum Geſang ein Zeichen der Geltung beyzufügen, ſie zeigten blos die Höhe des Tones an. Ein und eben dieſelbe Note wurde gebraucht, das, was wir izt eine Viertel- und eine Achteltaktnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurde durch die unter der Note liegenden Sylbe hinlänglich beſtimmt. Wollten unſere Tonſetzer izt eben ſo verfahren, ſo würde es ziemlich ſchlecht mit unſern Melodien ausſehen. Daher ſcheinet es mir, daß unſere Proſodie eine weit künſtlichere Sache ſey, als die griechiſche. Es iſt daher ſehr zu wünſchen, daß ein Dichter von ſo feinem Ohr, wie Klopſtok, oder Ramler, ſich der Mühe unterzöge, eine deutſche Proſodie zu ſchreiben. Fürtreffliche Beyträge dazu hat zwar Klopſtok bereits ans Licht geſtellt, aber das Ganze, auf deutlich entwikelte und unzweifelhafte Grundſätze des metriſchen Klanges gebaut, fehlet uns noch, und wird ſchwerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metriſchen und des Rhythmiſchen in dem Geſang völlig entwikelt ſeyn wird, woran bis izt wenig gedacht worden; weil die Tonſetzer ſich blos auf ihr Gefühl verlaſſen, das freylich bey großen Meiſtern ſicher genug iſt. Eine auf ſolche Grundſätze gebaute Proſodie würde denn freylich nicht blos grammatiſch ſeyn, ſondern zugleich die völlige Theorie des poetiſchen Wolklanges enthalten. Einige ſehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unſrer Proſodie wird man in der neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, im 1 Stük des X Bandes in der Recenſion der Ramleriſchen Oden, antreffen.

Provenzaliſche Dichter.

Sind Dichter, die im XII und XIII Jahrhundert in der provenzaliſchen Sprache gedichtet, auch unter dem Namen Troubadours bekannt ſind, und wie es ſcheinet, nicht geringen Einfluß auf den Geſchmak und die Ausbreitung der deutſchen Poeſie in dem ſogenannten ſchwäbiſchen Zeitpunkt gehabt haben. Daher verdienen ſie, daß ihrer hier beſonders erwähnt werde. Folgender Aufſatz über dieſe Materie iſt von unſerm Bodmer, der ehedem dieſem Theil der poetiſchen Geſchichte beſondere Aufmerkſamkeit gewiedmet hat.

„Die provenzaliſche Sprache, die in Provence und Languedok von der lateiniſchen des Pöbels entſtanden, wie die italiäniſche in Italien, und die franzöſiſche in Orleans, die alle drey von einander unterſchieden ſind, hat zuerſt Scribenten gehabt, die ihr eine gewiſſe befeſtigte Geſtalt gegeben, und in derſelben Werke geſchrieben haben, die in Ruf gekommen, und die Luſt ihrer Zeitgenoſſen geweſen ſind. Wiewol wir die Geſchichte dieſer Scribenten, die der Mönch von den Inſeln Hieres geſchrieben, und die Sammlung ihrer Werke, die Hugo von St. Ceſari beſorget hat, nicht mehr haben, ſo ſind doch die Nachrichten noch vorhanden, die Johannes von

von Noſtradame, ein Bruder des Propheten, aus denſelben zuſammengeleſen hat: und es ſind noch hier und da Fragmente in ziemlicher Anzahl übrig, welche uns von der Denkungs- und Dichtungsart derſelben das nöthige Licht geben. Es iſt dieſelbe, die im Ciro da Piſtoia, im Guido Cavacalnte und in den erſten Poeten Italiens herrſchte, die ihre Poeſie bey den Provenzalen geholt haben.

Sie drehet ſich um die Liebe wie um ihren Pol herum: jeder hat ſeine Dame, die ihm gebiethet, und der er mit einer gewiſſenhaften Galanterie dienet. Da waren Liebesgerichtshöfe von Cavalieren, und von Damen, in welchen die Gewiſſensfragen der Liebe mit der pünktlichſten Sorgfalt unterſucht wurden. Dichter hatten ihre Epopöen, die Romanzen, in welchen die Beſtändigkeit in der Liebe, und die Herzhaftigkeit in den abentheuerlichen Unternehmungen, die beyden Haupträder waren. Die Aventüre that ihnen die Dienſte der Muſen, und der heilige Gral verſah ſie mit Mythologie. Es fehlte ihnen aber auch nicht an ſittlichen Sprüchen und Lehren, die gewiß auf gute menſchliche Grundſätze gebaut, und mit feinem Witz ausgebildet ſind. Es iſt eine ſolche Aehnlichkeit in dem Charakter der provenzaliſchen und der alten ſchwäbiſchen Poeſie, daß es ganz glaublich wird, zwiſchen den Poeten beyder Nationen ſey ein genauer Umgang geweſen. Die Poeſie und die Sprache haben mit dem XIV Jahrhundert abgenommen. Die tiefere Unterwerfung der Provence unter Frankreich, das Abnehmen des wunderbaren Syſtems von der Ritterſchaft und der damit verknüpften Galanterie, die Blüthe der italiäniſchen Sprache, mittelſt der fürtrefflichen Scribenten in derſelben — beförderten ihren Untergang.“

Punkt. Punktiren.

(Kupferſtecherkunſt.)

Der Kupferſtecher hat zwey Mittel, Zeichnung und Haltung in den Kupferſtich zu bringen, entweder thut ers durch Striche, oder durch bloße Punkte. Bisweilen bedienet er ſich blos der einen, oder der andern Art: am öfterſten aber vereiniget er beyde. Was kühn und lebhaft gezeichnet, in Licht und Schatten ſtark gehalten werden ſoll, wird am beſten durch Striche bearbeitet; was fein, weich, und mit den ſanfteſten Schatten gleichſam nur angeflogen ſeyn ſoll, wird am leichteſten mit Punkten bearbeitet. Daher viel Kupferſtecher die Geſichter, und überhaupt das Nakende, beſonders, wenn nur ſchwache Schatten darauf ſind, mit bloßen Punkten bearbeiten, das übrige aber mit Strichen und Schraffirungen. Dieſes Punktiren iſt alſo eine Art Miniaturſtrich. Es ſcheinet aber, daß die größten Kupferſtecher das völlige Punktiren eines Haupttheiles nicht für gut finden; da ſie die Punkte blos als ein Hülfsmittel brauchen, die ſchwachen Schatten hier und da zu verſtärken, und ihre Hauptſorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stüke, wo nicht blos das Nakende, ſondern das Ganze blos punktirt iſt, wodurch ſie überhaupt ſehr ſanft werden, ob es ihnen ſonſt gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stüke hat man von dem franzöſiſchen Kupferſtecher J. Morin. Bekannt ſind auch die blos punktirten, mit dem Punzen eingeſchlagenen Stüke des J. Lutma, unter die er ſelbſt die Worte opus mallei geſetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeſchlagen worden.

Man hat ganz runde und auch längliche Punkte, ſo wie auch die Miniaturmahler, entweder durch blos runde, oder längliche Punkte arbeiten. Einigermaßen

Digitized by Google

germaaßen iſt auch die ſo genannte ſchwarze Kunſt eine Kupferſtecherey durch irreguläre Punkte.

Punkt; Punktirte Note.

(Muſik.)

Wenn ein Tonſetzer die Geltung einer gewiſſen Art Noten, ſie ſeyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten laſſen, ſo ſetzet er einen Punkt hinter den Kopf der Note, und dieſes heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, ſo daß eine halbe Taktnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie ſchon im Artikel Ouvertüre erinnert worden.

Q.

Quaderwerk.

(Baukunſt.)

So nennet man die Mauern, die von großen, an den Fugen tief ausgefalzten Quaderſtüken zuſammengeſetzt ſind, oder doch ſo ausſehen. Denn auch Mauern von gebrannten Steinen können ſo mit Kalk abgeputzt werden, daß ſie wie aus Quaderſtüken zuſammengeſetzt ſcheinen. Aber die tiefen Fugen müſſen ſchon in die gebrannten Steine eingehauen ſeyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude ſehr hoch iſt, an dem ganzen unterſten Geſchoß, giebt ihm das Anſehen einer großen Feſtigkeit. Soll das Gebäude ſehr maßiv und doch prächtig ſeyn, ſo kann man über ein Geſchoß von Quaderwerk ein Geſchoß von doriſcher Ordnung machen. Nach dieſer Art iſt das ſehr maßive, dabey aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. An dem Amphitheater in Verona iſt die ganze unterſte Ordnung von Quaderwerk, und nimmt ſich gut aus. Die Catholiſche Kirche in Berlin, ein feines ſchönes Gebäude, iſt von der Plinthe aus bis an das Gebälke durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von joniſcher Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwiſchen den Säulen, ſticht nicht zu ſtark gegen die ganz unverzierte Mauer von Quaderwerk ab.

Quarte.

(Muſik.)

Ein Intervall von vier diatoniſchen Stufen, davon zwey ganze Töne ſind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieſer Anzahl diatoniſcher Stufen kommt ſein Name, der ſo viel bedeutet, als die vierte Sayte vom Grundton. Die Quarte entſteht durch die harmoniſche, oder arithmetiſche Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwiſchen zwey gleichſtarke und gleichgeſpannte Sayten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmoniſch mittlere *) von 8 Fuß ſetzet, ſo klinget dieſe gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdenn klinget die obere, gegen dieſe mittlere, die Quarte. Setzet man aber

*) S. Harmoniſch.

aber zwiſchen die Sayten 12 und 6 eine arithmetiſch mittlere 9: ſo klinget ſie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr, die Quinte. Hieraus verſteht man, was die ältern Tonlehrer ſagen wollen, wenn ſie ſagen, durch die Quinte werde die Octave harmoniſch, durch die Quarte arithmetiſch getheilt.

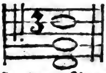
Das reine Verhältniß der Quarte gegen den Grundton, iſt nach der Länge der Sayten wie $\frac{3}{4}$ zu 1; oder kurz, die Quarte wird durch $\frac{3}{4}$ ausgedrükt. Allein da man in der heutigen Muſik die einmal geſtimmte diatoniſche Tonleiter für jeden Grundton beybehält, ſo hat die Quarte auch nicht immer dieſes reine Verhältniß von $\frac{3}{4}$ gegen jeden Grundton. Man kann aus unſrer Tabelle der Intervalle *) ihre verſchiedenen Verhältniſſe ſehen, wenn ſie vollkommen, klein, oder übermäßig iſt. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein der Tritonus genennt wird, kommt unten an ſeinem Ort ein beſonderer Artikel vor; ſie iſt eine Diſſonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältniſſen ſich nicht weit von $\frac{3}{4}$ entfernen. Hieraus läßt ſich ſchon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm conſonirendes Intervall, und das nächſte an Annehmlichkeit nach der Quinte ſey. Dafür iſt ſie auch von den Alten, ohne Ausnahme immer gehalten worden.

Hingegen findet man, daß die beſten neuern Harmoniſten ſie meiſtentheils als eine Diſſonanz behandeln, und eben den vorſichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflöſung unterwerfen, als die unzweifelhafteſten Diſſonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quarten gänzlich wie Conſonanzen behandelt werden, ſo iſt daher unter den Tonlehrern, die die wahren Gründe dieſes anſcheinenden Widerſpruchs nicht einzuſehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frage entſtanden, ob dieſes Intervall müſſe den Conſonanzen oder Diſſonanzen zugezählt werden. Und dieſer Streit iſt bey vielen bis an dieſe Stunde noch nicht entſchieden.

*) S. Intervall.

Und doch ſcheinet die Auflöſung dieſes paradoxen Satzes, daß die Quarte bald conſonirend, bald diſſonirend ſey, eben nicht ſehr ſchwer. Alle ältere Tonlehrer ſagen, die Quarte conſonire, wenn ſie aus der harmoniſchen Theilung der Octave entſtehe, und diſſonire, wenn ſie aus der arithmetiſchen entſtehe. Andre drüken dieſes ſo aus: Die Quarte diſſonire gegen die Tonica, hingegen conſonire die Quarte, deren Fundament die Dominante der Tonica ſey. Beyde Arten des Ausdruks ſagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man ſagte, dieſer Accord

klinge gut, und folgender

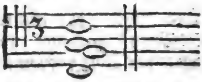


klinge nicht gut. Dieſes empfindet jedes Ohr. In beyden Accorden liegt eine Octave, eine Quinte und eine Quarte, wie der Augenſchein zeiget. Aber im erſten empfindet man die Quinte in der Tiefe, gegen den Grundton und die Quarte in der Höhe, gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt ſich das Räthſel leicht auflöſen.

Man geſteht, daß im erſten Accord alles conſonirend iſt. Nun laſſe man den unterſten Ton weg, ſo höret man eine reine und wol conſonirende Quarte. Im andern Accord laſſe man den oberſten Ton weg, ſo höret man gerade daſſelbe Intervall, als im erſten

Accord, von dem der unterſte Ton weggelaſſen worden, nur mit dem Unterſchied, daß itzt beyde Töne tiefer ſind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im Syſtem nehme, dieſes ändert ſeine conſonirende oder diſſonirende Natur, nach aller Menſchen Geſtändniß nicht. Hieraus iſt alſo offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abſtehen, für ſich allein, ohne Rükſicht auf einen dritten, betrachtet, würklich conſoniren. Demnach iſt das Intervall der Quarte, an ſich betrachtet, unſtreitig eine Conſonanz, und ſie iſt es noch mehr, als die große Terz.

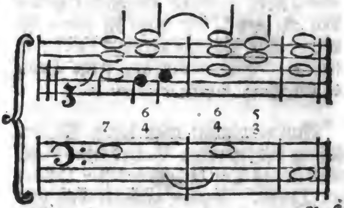
Warum diſſonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, beſonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeſchlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlet, an deren Stelle man eine weniger vollkommene Diſſonanz, nämlich die Quarte genommen hat. So bald man einen Ton und deſſen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, ſo will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; beſonders höret es die Quinte *) gleichſam leiſe mit, wenn ſie gleich nicht angeſchlagen wird. Nun zwinget man es aber, hier die Quarte ſtatt der Quinte zu hören, die freylich als die Unterſecunde, der ſchon im Gehör liegenden Quinte mit ihr ſtark diſſonirt. Man muß ſich alſo jenen zweyten Accord ſo vorſtellen, als wenn dieſe Töne zugleich angeſchlagen würden;



wobey das g nur ſehr ſachte klänge. Daß dieſer Accord diſſoniren müſſe, iſt ſehr klar.

Es iſt alſo klar, daß man die Quarte, ſo conſonirend ſie auch an ſich iſt, gegen den Grundton, wegen der Nachbarſchaft der Quinte nicht als eine Conſonanz brauchen könne. Daher braucht man ſie in dieſer Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch ſie allerdings die völlige Natur der Diſſonanzen annimmt, und ſo wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Dieſe ganz natürliche Auflöſung des Räthſels ſcheinet der ſcharfſinnige Philoſoph Des-Cartes ſchon angegeben zu haben, obgleich der Streit erſt nach ſeiner Zeit recht hitzig geführt worden iſt. Aber freylich bekümmern ſich die Tonſetzer ſelten um das, was ein Philoſoph ſagt.*)

Aus dieſen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob ſie als Quarte des Grundtones, der das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle ſie eigentlich Quarta toni genennet wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem erſten Falle wird ſie diſſoniren; weil man bey Empfindung der Tonica, auch deren Quinte, und meiſtentheils auch deren Terz einigermaaßen mit empfindet, da denn das würkliche Anſchlagen der Quarte nothwendig diſſoniren muß. Man ſtelle ſich folgenden Gang der Harmonie vor:



*) S. Klang.

*) Haec (quarta) infeliciſſima eſt conſonantiarum omnium, nec unquam in cantilenis adhibetur niſi per accidens et cum aliarum adjumento. Non quod magis imperfecta ſit, quam tertia minor aut ſexta, *ſed quia tam vicina eſt quinta* et coram hujus ſuavitate tota illius gratia evaneſcat. Carteſii Compend. Muſices.

Auf den Niederſchlag des erſten der hier geſetzten Takte empfindet das Ohr den weſentlichen Septimenaccord auf G dergeſtalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Hauptton C erwekt wird. Bey dieſem Accord fühlt man alſo, daß auf die erſte Harmonie der Dreyklang auf C als die Tonica folgen müſſe, und von dieſer Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folgt in der zweyten Zeit des erſten Taktes in den obern Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieſes macht, daß man auch im Baſſe die Tonica C würklich erwartet. Allein an ihrer Stelle höret man den Ton G fortdauern, weil die Cadenz nach der Abſicht des Sezers etwas ſollte verzögert werden. Auf dieſe Weiſe machen die Töne der obern Stimme gegen den würklichen Baßton eine Quarte und zwey Sexten. Dieſe Quarte behält hier ihre conſonirende Natur gegen den würklichen Baßton; weil man hier von der Quinte dieſes Baßtones, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grundtones C eingenommen iſt, der nothwendig die Empfindung von d ausſchließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in ſeiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm ſein wahres Fundament, ſeine Tonica im Baſſe fehlet.

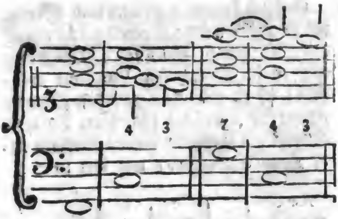
Nun vernimmt man beym Niederſchlag des zweyten Taktes im Baſſe wieder den Ton G, und deſſen Octave im Tenor. Dieſes erweket das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C, (die man kurz vorher empfunden hat) in ihre Dominante G. Hier iſt alſo der Baßton G als die Tonica anzuſehen, in welche ein halber Schluß geſchieht, und das Gehör wird nun von dieſer Tonica eingenommen, und empfindet einigermaaßen ſeine Quint und Terz mit. Da aber anſtatt dieſer beyden Intervallen, die Sexte und die Quarte würklich vernommen werden, ſo müſſen ſie nothwendig diſſoniren; denn nicht ſie, ſondern die Quinte und Terz des Grundtones ſind erwartet worden. Das Eintreten dieſer beyden Conſonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext und Quart gehört werden, deſto lebhafter verlanget. Deswegen müſſen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Taktes dieſe beyden Vorhalte, oder Diſſonanzen in ihre Conſonanzen, die Sexte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertreten. Und nun iſt das Gehör befriediget, und vernimmt würklich, was es gewünſcht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier ſind alſo Quart und Sexte, die in dem vorhergehenden Takte conſonirten, wahre Diſſonanzen, die ſich auflöſen müſſen. Dieſes wird nun hinlänglich ſeyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

Da von dem Gebrauch der conſonirenden Quarte, in dem nächſten Artikel beſonders geſprochen wird; ſo will ich hier fortfahren, blos von der diſſonirenden Quarte zu ſprechen. So ofte die Quarte zum Diſſoniren gebraucht wird, iſt ſie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle ſie eine Zeitlang einnimmt, um das Eintreten dieſer Terz deſto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, ſo wie die andern Vorhalte *) auf die gute Taktzeit eintreten, vorhergelegen haben, und ordentlicher Weiſe auf derſelben Baßnote in ihre Conſonanz, die Terz, herunter treten, deren Erwartung ſie erwekt hatte, wie an folgenden Beyſpielen zu ſehen iſt.

Dieſe

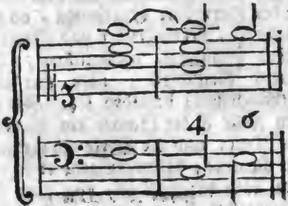
*) S. Vorhalt.

Digitized by Google



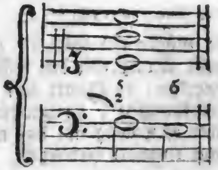
Dieſe Quarte kann in dem vorhergehenden Accord, durch den ſie vorbereitet wird, als ein conſonirendes, oder diſſonirendes Intervall vorkommen. Deswegen iſt die Art ihrer Vorbereitung keiner beſondern Regel unterworfen.

Aber von ihrer Auflöſung iſt zu merken, daß ſie zwar nothwendig in die Terz, deren Stelle ſie auf der guten Zeit des Takts einnimmt, heruntertreten muß, daß ſie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grundtones, die im Baſſe vorgenommen wird, durch dieſe Auflöſung zur Octave wird. Aber dieſe iſt doch im Grunde nichts anders, als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an deſſen Stelle im Baſſe ſeine Terz genommen worden, wie aus dieſem Beyſpiel deutlich erhellet:



Hier geſchiehet ein Schluß nach C, die Quarte löſet ſich, wie es ſeyn muß, in die Terz des Grundtones C auf. Weil aber dieſer Schluß nach der Abſicht des Tonſetzers nicht in ſeiner völligen Vollkommenheit ſeyn ſollte, ſo hat er den Grundton C nicht durch den ganzen Takt behalten, ſondern auf ſeiner ſchlechten Zeit die erſte Verwechslung ſeines Dreyklanges genommen, und E ſtatt C geſetzet, wodurch die Terz, in welche die Quarte herübergegangen war, zur Octave geworden. Hätte man dieſe Verwechslung des Grundtones im Baſſe gleich auf dem Niederſchlag vorgenommen, ſo wäre die Quarte dem Scheine nach zur None geworden, und hätte ſich in die Octave des Baſſes aufgelößt: und eben ſo wäre ſie durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges auf dem Niederſchlag, wenn im Baſſe G ſtatt C genommen worden wäre, zur Septime geworden, und hätte ſich in die Sexte aufgelöſet.

Noch in einer andern Geſtalt erſcheinet dieſe diſſonirende Quarte, wenn ſie durch Verſetzung aus einer Oberſtimme in den Baß kommt; da ſie alsdenn in eben der Stimme eine Stufe heruntertritt, und den Sextenaccord hervorbringet, deſſen Baßton aber die Terz des wahren Grundtones iſt, in welche ſich die Quarte aufgelöſt hat, wie hier:



Man ſieht hier gleich, daß im Baſſe eigentlich der Ton E als die Terz des Grundtones ſtehen ſollte, an deſſen Stelle im Niederſchlag ſeine Quarte, die vorher im Baſſe gelegen hat, beybehalten worden, die nun in die Terz heruntertritt.

Uebrigens iſt von dem melodiſchen Gebrauch der Quartenſprünge in dem Artikel Melodie geſprochen worden *)

*) S. 231. f.

In Anſehung einer Folge von mehrern Quarten, die in einer Stimme in gerader Bewegung auf einander folgen, iſt einige Vorſicht zu gebrauchen. Hierüber verweiſen wir den Leſer auf das, was Herr Kirnberger deshalb angemerkt hat. *) Was von der übermäßigen Quarte zu erinnern wäre, iſt eben das, was an einem andern Orte von den übermäßigen Diſſonanzen überhaupt angemerkt worden. **)

Quartſextaccord.
(Muſik.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir allemal den conſonirenden Accord, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges iſt, ***) obgleich auch noch in andern und zwar diſſonirenden Accorden Quart und Sexte vorkommen. Die Geſtalt des Quartſextaccords und ſein Urſprung iſt im Artikel **Dreyklang** hinlänglich beſchrieben worden; auch erhellet aus dem nächſtvorhergehenden Artikel, warum die Quarte darin nichts diſſonirendes habe.

Hier müſſen wir zuforderſt zeigen, wie dieſer Accord von den diſſonirenden Accorden, da Quart und Sexte auch vorkommen, zu unterſcheiden ſey; weil es wichtig iſt, daß man ſie nicht mit einander verwechsle.

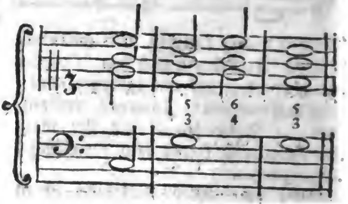
Man hat aber mehr als ein Kennzeichen, um dieſe Accorde von einander zu unterſcheiden.

*) S. Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes S. 58.

**) S. Diſſonanz S. 354. und 359.

***) S. Dreyklang; Verwechslung.

Erſtlich kommen Quart und Sexte, wo ſie diſſonirende Vorhalte ſind, nur auf der guten Zeit des Taktes vor, wie es die Natur der Vorhalte erfodert; †) ſo oft man alſo den Quartſextaccord, auf der ſchlechten Taktzeit antrifft, iſt es der wahre conſonirende Quartſextaccord, wie hier:



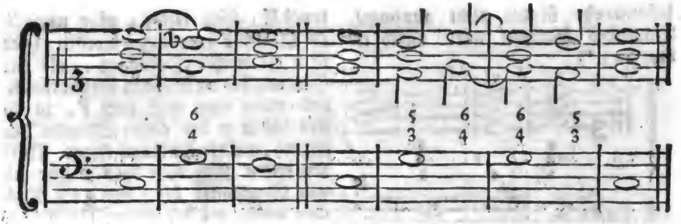
Im zweyten Takt geſchieht auf den Niederſchlag eine halbe Cadenz nach G; und weil man dieſe wiederholen wollte, ſo wird ſogleich auf der zweyten Zeit des Taktes, der Dreyklang auf G verlaſſen, und an ſeiner ſtatt wieder der Accord C in ſeiner zweyten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takt die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier iſt alſo der Quartſextaccord conſonirend.

Zweytens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Baßnote, deren Quart und Sexte in obern Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung deſſelben ſey. Im erſten Falle iſt die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in dieſem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeſelle; dieſes aber geht an, wenn der Baßton die Dominante des eigentlichen Grundtones iſt. Folgende Beyſpiele werden dieſes erläutern.

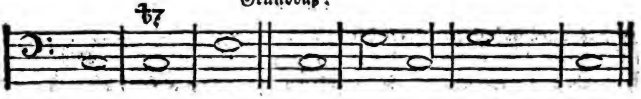
In

†) S. Vorhalt.

Digitized by Google



Grundbaß:



In dem erſten Beyſpiele fällt es gleich in die Augen, daß eine Cadenz aus C nach F geſchehe, und eben daraus erhellet deutlich, daß der Baßton des zweyten Takts die Stelle des Grundtones C vertrete, mithin der darüberſtehende Accord der wahre conſonirende Quartſextaccord ſey, dem die kleine Terz um ſo viel ſchiklicher beygefügt werden kann, da ſie die Septime des wahren Grundtones iſt, wodurch die Cadenz angekündiget wird.

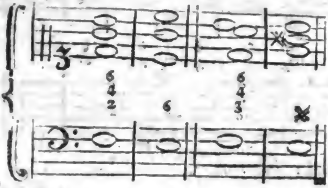
In dem zweyten Beyſpiel ſieht man offenbar eine doppelte Cadenz, erſt eine halbe in die Dominante der Tonica, die durch Wiederholung beſtätiget wird, darauf eine Ganze in die Tonica ſelbſt. Alſo ſteht im Niederſchlag des zweyten Takts der Baßton für ſich, als eine neue Tonica da, wird aber im Aufſchlag wieder verlaſſen, und vertritt da die Stelle der Tonica C, darum iſt dieſer Quartſextaccord conſonirend. Und hier geht es gar nicht an, daß der Quarte, ſtatt der Sexte die Quinte beygefügt werde, welche das Gefühl des Accords C zerſtören würde. Im dritten Takt geſchieht aufs neu ein halber Schluß nach G. Darum ſind Quart und Sexte hier Vorhalte, die ſich gleich in ihre Conſonanzen auflöſen. Hier gieng es nun gar wol an, daß man ſtatt der Sexte bey der Quarte ſogleich die Quinte mitgenommen hätte.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, den wahren Quartſextaccord von dem, da Quart und Sexte Vorhalte ſind, zu unterſcheiden. Nun giebt es aber noch zwey Accorde, da Quart und Sexte ebenfalls vorkommen, und die, obgleich dieſe beyden Intervalle darin conſoniren, doch diſſonirende Accorde ſind. Sie entſtehen aus der zweyten und dritten Verwechslung des weſentlichen Septimenaccords *) und haben insgemein neben der Quarte, im erſten Falle die Terz, im andern die Secunde bey ſich, welche da die eigentlichen Diſſonanzen ſind. Dieſe Accorde ſind alſo aus den Bezifferungen $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ leicht zu kennen.

Eine beſondere Erwähnung aber verdienet der conſonirende Quartſextaccord, der aus dem verminderten Dreyklang durch Verwechslung der Baßnote entſteht; denn darin wird die Quarte über ihr reines Verhältniß vergrößert, und erſcheinet wie der Tritonus, ob ſie gleich ſeine diſſo-

*) S. Septimenaccord.

diſſonirende Natur nicht annimmt. Folgendes Beyſpiel wird dieſes erläutern: *)



Hier kommt in beyden Beyſpielen dieſelbe große oder übermäßige Quarte F-h vor; im erſten Fall iſt ſie der wahre Tritonus, diſſonirt und muß nothwendig wie jede übermäßige Diſſonanz in der Auflöſung einen Grad über ſich treten; im andern Beyſpiel hingegen iſt ſie nur eine große Quarte, die keiner Auflöſung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer ſo merklich verſchiedenen Behandlung deſſelben Intervalls iſt klar genug. Im erſten Beyſpiel geſchieht ein Schluß nach C von der Dominante G, die die große Terz und die weſentliche Septime bey ſich hat, wie dieſes beym ganzen Schluß ſeyn muß. Nun iſt durch Verwechslung die Septime in den Baß gekommen. Hier iſt nun F die eigentliche Diſſonanz, darum tritt es auch einen Grad unter ſich. Der Ton h aber im Diſcant kann, obgleich durch das Heruntertreten des F die Diſſonanz des Tritonus aufgelößt worden, nicht frey fortſchreiten, ſondern muß, wie jede übermäßige Diſſonanz nothwendig einen Grad über ſich treten, weil ſie das Subſemitonium der neuen Tonica iſt. Da ſie aber im zweyten Beyſpiel in ganz anderer Verbindung ſteht, bedarf ſie dort keiner Veränderung. Nämlich in dieſem zweyten Beyſpiel geſchieht der Schluß nach E, als der Dominante von A; durch Verwechslung aber iſt im Baſſe, ſtatt des Grundtones H, ſeine kleine, aber natürliche Quinte F genommen worden. Hier iſt a die wahre Diſſonanz, als die Septime des eigentlichen Grundtones, und wenn man will auch F, in ſo fern das h in der obern Stimme dagegen, wie der Tritonus klingt. Darum treten auch dieſe beyden Töne einen Grad unter ſich; das h im Diſcant aber, als die wahre Octave des eigentlichen Grundtones bedarf keiner Auflöſung, ſondern bleibet, als die Quinte des folgenden Grundtones auf ihrer Stelle.

Nun kommen wir nach dieſer Ausſchweifung auf die Betrachtung des eigentlichen Quartſextenaccords wieder zurüke, um einige Anmerkungen über ſeinen Gebrauch zu machen. Dieſer Accord hat in den obern Stimmen den Dreyklang, und unterſcheidet ſich von dem eigentlichen vollkommenen Dreyklange nur durch den Baßton, der hier mit den obern Stimmen weniger harmonirt, oder conſonirt. Da nun der vollkommene Dreyklang, beſonders der auf der Tonica nicht wol anders, als zum Anfang und zum völligen Schluß kann gebraucht werden, *) ſo giebt der Quartſextaccord den Vortheil, daß man in der Mitte einer Periode die zum vollkommenen Dreyklang der Tonica gehörigen Töne nach Belieben in den oberen Stimmen brauchen kann, ohne das Gehör zu ſehr zu befriedigen, oder den Zuſammenhang mit dem folgenden zu unterbrechen. Er iſt alſo beſonders im Anfang eines Stüks, wo es nöthig iſt, daß zu genauer Beſtimmung der Tonart vorzüglich die ſogenannten weſentlichen Saiten gehört werden, nützlich zu brauchen. Alſo dienet dieſer Accord zu Verlängerung einzeler melodiſcher Sätze, und zu Vermeidung der Ruhepunkte. Aber eben deswegen kann man ihn gleich im Anfang, wo das Gehör

*) S. Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes S. 59.

*) S. Dreyklang.

Gehör von dem Dreyklang der Tonica muß eingenommen, und am Ende, wo es in Ruhe muß erſetzt werden, nicht brauchen.

Was aber ſonſt über den Gebrauch und die Behandlung dieſes Accords zu ſagen wäre, iſt in Herrn **Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes***) ſo vollſtändig angezeiget, daß es überflüßig wäre, hier etwas davon zu wiederholen, da jeder, der über die Wiſſenſchaft der Harmonie Unterricht bedarf, dieſes Werk vor allen andern nöthig hat.

Quartet; Quatuor.
(Muſik.)

Das erſte dieſer beyden Wörter bezeichnet ein Singeſtük von vier concertirenden Stimmen, dergleichen bisweilen in Kirchenſtüken, auch in Opern vorkommen. Was das Duet für zwey Stimmen iſt, das iſt das Quartet für viere. Das andere Wort wird zur Benennung der Inſtrumentalſtüke von drey concertirenden Stimmen, und einem Baſſe, der, wenigſtens bisweilen, auch concertirt, gebraucht.

Weil in dieſen Stüken drey oder vier Hauptmelodien ſind, deren jede ihren guten Geſang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkele, ſo iſt dieſes eine der allerſchwerſten Arten der Tonſtüke, und erfodert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meiſter. Die Stimmen müſſen verſchieden ſeyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen; da keine Stimme über die andre herſchen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Sätzen fortgehen können; ſo müſſen ſie nothwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechſeln. Indem aber eine Stimme eine Weile herrſcht, ſo müſſen doch die andern eine gefällige und zuſammenhangende Melodie behalten. Die Nachahmungen ſind dabey unentbehrlich, weil die allzugroße Verſchiedenheit der Stimmen, nothwendig entweder einen gar zu ſehr einfachen Geſang, dergleichen die vierſtimmigen Choräle ſind, erfodert, oder widrigenfalls ein gar zu verworrenes Ganzes hervorbringen würde. Pauſiret eine Stimme, ſo muß ſie nicht als eine begleitende Stimme, ſondern als eine vor ſich beſtehende Melodie wieder eintreten. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der Satz dabey vollkommen rein ſeyn müſſe. Man kann ohne Bedenken die in einigen Grauniſchen Opern vorkommenden Terzette auch als Muſter für dieſe Art anpreiſen. Quanz empfiehlet als Muſter guter Quatuor, ſechs Stüke von Teleman, die uns nicht bekannt ſind. *)

Quinte.
(Muſik.)

Ein Intervall, das aus fünf diatoniſchen Stufen beſteht, C-G, daher es ſeinen Namen hat. Von dieſen fünf Stufen ſind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwiſchen zwey und eine reine Octave von einander abſtehende Töne, die harmoniſche Mitte nimmt. **) Dadurch erhält man einen Ton, deſſen Verhältniß gegen den Grundton $\frac{2}{3}$ iſt.

Dieſes Verhältniß zeiget, daß die Quinte nach der Octave die vollkommenſte Conſonanz ausmache, und daß es nicht möglich ſey, zwiſchen einem Grundton und deſſen Octave einen Ton zu finden, der ſo vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton har-

*) S. 50 u. f. f.

*) S. Quanzens Anleitung zum Flötenſpielen XVIII. Hauptſt. §. 45.

**) S. Quarte.

harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß ſie zugleich gegen die Octave des Grundtones eine vollkommene Conſonanz ausmacht, weil dieſe Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones iſt.

Wegen der ſehr guten Harmonie aber, die dieſes Intervall ſo wol mit dem Grundton, als ſeiner Octave hat, verträgt es auch keinen merklichen Mangel; das iſt, die Quinte leidet nicht, daß ihr an ihrer reinen Stimmung etwas merkliches fehle. *) Eine Quinte, die ſchon um das gemeine Comma $\frac{80}{81}$ zu tief iſt, hat ſchon eine zu merkliche Unvollkommenheit, da doch die Terzen dieſen Mangel oder Ueberfluß noch gut vertragen. **)

Weil nun unſer diatoniſches Syſtem ſo eingerichtet ſeyn muß, daß jeder der verſchiedenen Töne der Octave zu einem Grundton muß können genommen werden, der ſo viel möglich ſeine reinen Conſonanzen habe; ſo war bey der Einrichtung des Syſtems vornehmlich darauf zu ſehen, daß jeder Ton ſeine ganz reine, oder doch beynahe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können nicht alle Quinten der zum Syſtem gehörigen Töne ſeyn; weil ſonſt die Octaven, die abſolut rein ſeyn müſſen, mangelhaft werden würden. ***)

Aus dieſem Grunde habe ich in gegenwärtigem Werke das Syſtem nach der Kirnbergeriſchen Temperatur allen andern vorgezogen; weil darin von den 12 Tönen, neun ihre gänzlich reinen Quinten haben; eine ſo nahe rein, daß kein menſchliches Ohr einen Mangel darin zu empfinden vermag; ſo daß überhaupt nur zwey temperirte Quinte darin vorkommen, denen es aber an der gänzlichen Reinigkeit bey weitem an keinem Comma von $\frac{80}{81}$ fehlet. Dieſe Vollkommenheit habe ich in keinem andern Syſtem entdeket; es ſey denn, daß man zugleich gar zu viel ſehr unreine, folglich unbrauchbare Terzen zulaſſen wolle, vermittelſt welcher alle Quinten beynahe ganz rein erhalten werden können. Unter den ältern Tonarten, die man noch in Kirchenſtüken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht als ein Grundton gebraucht werden; weil ihm die Quinte ganz fehlte. Denn das Intervall H-f oder die dem H zugehörige Quinte, deſſen Verhältniß $\frac{45}{64}$ iſt, macht eine ſchwere Diſſonanz aus, die um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieſes Intervall den Namen der falſchen Quinte bekommen, wovon wir hernach beſonders ſprechen werden.

Die Quinte kann alſo nicht, wie die Terzen und Sexten, groß oder klein ſeyn; nur in einem einzigen beſondern Falle hat ein conſonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Urſprung, und warum ſie als eine Conſonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte *) erläutert, und wie ſie von der falſchen Quinte zu unterſcheiden ſey, im Artikel falſche Quinte deutlich gezeiget werden.

Die Quinte hat ihren eigentlichen Siz in dem Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintſextaccord vorkommt, iſt eigentlich als eine Septime anzuſehen, wie aus dem Artikel über dieſen Accord zu ſehen iſt. Wegen der ſehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gilt auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was wir

*) S. Conſonanz S. 300.

**) S. Rein.

***) S. Temperatur.

*) S. Verminderter Dreyklang.

Digitized by Google

wir von der Octave angemerkt haben, daß man ſie in der oberſten Stimme mitten im Zuſammenhang melodiſcher Sätze, nicht ſo oft, als weniger conſonirende Intervalle anbringen könne. *)

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenſte Harmonie hat, ſo ſind auch in der Fortſchreitung des Baſſes die Sprünge, da die Stimme um eine Quinte ſteigt oder fällt, diejenigen, die am meiſten beruhigen; deswegen werden ſie bey Schlüſſen, oder Cadenzen gebraucht. Beſonders iſt der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schlüſſen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in ſeine Quinte iſt es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht. **) Wenn man alſo dieſe Sprünge brauchen will, ohne eine ſehr merkliche Ruhe zu bewürken, ſo muß man nothwendig durch Einmiſchung diſſonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieſer Ruhe zernichten.

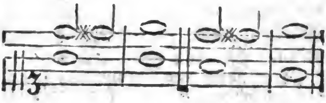
Die Quinte wird in Abſicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stük, oder eine Hauptperiode deſſelben geſetzt iſt, die Dominante genennt.

Es iſt vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Conſonanzen groß und klein vorkomme, ſondern immer in ihrem reinen Verhältniß $\frac{2}{3}$ oder doch ſehr wenig davon abweichend vorkommen müſſe. Dennoch findet man nicht ſelten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen. Deren Urſprung und Beſchaffenheit wir erklären müſſen.

*) S. Octave.

**) S. Cadenz.

Dieſe übermäßige Quint iſt, wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Muſik dadurch aufgekommen, daß man gewiſſe melodiſche Fortſchreitungen dadurch reizender zu machen ſuchte, daß man anſtatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, ſich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Leittones bediente. Folgendes Beyſpiel zeiget zwey ſolche Fortſchreitungen, die erſte durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Sexte.



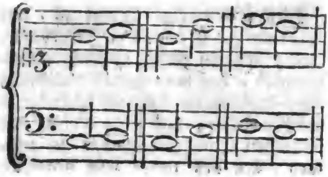
Hier wird im erſten Takt ſtatt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieſer Ton das Subſemitonium des folgenden iſt, das ihn, als ſein kräftigſter Leitton, zum Voraus ankündiget. Eigentlich kann man nicht ſagen, daß dieſe übermäſſige Quinte eine Conſonanz ſey: ſie diſſonirt ſtark, und erwekt eben deswegen das Verlangen, nach dem darüber liegenden halben Ton.

Quinten.
(Muſik.)

Eine beſondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortſchreitung nach gerader Bewegung, wovor die Anfänger der Setzkunſt, als vor einem der wichtigſten Fehler gewarnet werden.

Es iſt nämlich eine Sache, die ſich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, wie aus umſtehenden Beyſpiel zu ſehen iſt:

etwas



etwas widriges haben, und deswegen als ein Hauptfehler gegen den Satz verbothen werden.

Es haben viel Theoriſten verſucht den wahren Grund der ſo mißfälligen Würkung dieſer Fortſchreitung anzugeben. Aber es ſcheinet noch immer, daß Huygens den Grund davon am richtigſten angegeben habe, da er angemerkt, daß durch eine ſolche Fortſchreitung das Ohr über die Modulation ungewiß werde; indem die ſo auf einander folgende Accorde würklich zwey Tonarten anzeigen. Die ſcharfſinnige Anmerkung dieſes großen Mannes, verdienet hier wörtlich angeführt zu werden „Fragt man, ſagt er, unſere Muſikverſtändige, warum es ein Fehler ſey, zwey Quinten nach einander zu ſetzen; ſo ſagen einige, es geſchehe um die zu große Annehmlichkeit, die zwey ſo lieblich klingende Conſonanzen machen, zu vermeiden; andre ſagen, man müſſe in der Harmonie ſich der Mannichfaltigkeit befleißigen. — Aber vielleicht werden die Einwohner irgend eines Planeten, des Jupiters oder der Venus, dieſen wahrhafteren Grund hiervon angeben; daß in der geraden Fortſchreitung von einer Quinte zur andern ſo etwas geſchehe, als wenn man plötzlich den Ton verändert hätte; daß die Quinte nebſt der unter ihr liegenden Terz, die das Gehör, wenn ſie auch nicht angeſchlagen wird, doch hinzuſetzet, den Ton völlig beſtimmen, eine ſo plötzliche Abänderung deſſelben aber dem Gehör natürlicher Weiſe unangenehm und hart vorkommen müſſe; wie denn überhaupt die Fortſchreitung von einem conſonirenden Accord auf einen andern, der kein Intervall mit ihm gemein hat, allemal, (es ſey denn blos im Durchgange) hart klinget.“*)

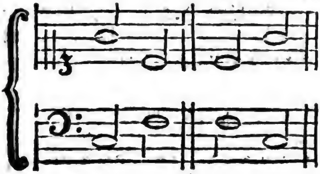
Dieſem Grunde kann man noch dem beyfügen, daß dieſe vollkommene Conſonanz, beſonders, wenn ſie in der oberſten Stimme gehört wird, eine Art von Ruhepunkt macht, der nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen kann, ohne den Zuſammenhang der Melodie ganz aufzuheben. Der genaue melodiſche Zuſammenhang, wird durch Abwechslung der Diſſonanzen und der minder vollkommenen Conſonanzen, nämlich der Terzen und Sexten bewürkt; deswegen auch die in gerader Bewegung auf einander folgenden Octaven etwas widriges haben, und ſelbſt eine ſolche Folge von Quarten nicht ohne Vorſichtigkeit kann gebraucht werden **)

Des-

*) Si enim ex noſtris Muſicis quæras, cur conſonantia Diapente poſt aliam ſimilem vitioſe ponatur, dicent alii nimiam dulcedinem devitari, quæ ex gratiſſimæ conſonantiæ iteratione naſcatur; alii varietatem in harmoniis ſequendam eſſe. — At Jovis aut Veneris incola forſitan veriorem hanc cauſam demonſtrabit; quod à Diapente ad aliam deinceps pergendo, tale quid fiat, ac ſi repente toni ſtatum immutemus; cum Diapente una cum interjecto ditoni ſono (qui, ſi deſit, mente ſuppletur) toni ſpeciem certo conſtituat: hujus modi vero ſubita commutatio auribus merito injucunda inconditaque judicetur; cum etiam in univerſum ea plerumque durior accidat, præterquam in tranſitu) quæ fit à tribus ſonis conſonis ad trium aliorum harmoniam, nullo priorum manente. Hugenii Coſmotheoreas L. I. Oper. Varior. T. III. p. 685.

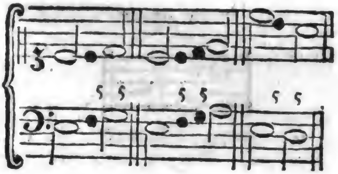
**) S. den Artikel Quarte am Ende.

Deswegen werden alſo zwey nach einander folgende Quinten ſtufen- und ſprungweiſe, auf- und abſteigend, als weſentliche Fehler des Satzes verbothen. Selbſt in entgegengeſetzter Bewegung, als ſo:



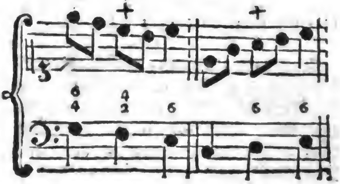
werden ſie nicht anders, als in ſehr vollſtimmigen Sachen erlaubt; wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedekt. So gar in den Fällen, wo dieſe Quinten nicht einmal würklich gehört werden, ſondern ſich nur in der Einbildungskraft, da man ſie als Uebergänge ſich vorſtellt, klingen, haben ſie dieſe Würkung, und werden alsdenn verdekte Quinten genennt. Sie entdeken ſich leichte, wenn man das Intervall der nächſten durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwiſchen liegenden Töne ausfüllt, wie in dieſem Beyſpiele zu ſehen iſt. Folgende drey Fortſchreitungen:

klingen eben ſo, als wann die zwiſchen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie im folgenden:



Alſo müſſen auch dergleichen verdekte Quinten vermieden werden.

So bald aber von zwey nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend iſt, und gar nicht als ein zur Harmonie des Baßtones gehöriger Ton vorkommt; ſo verlieret ſie natürlicher Weiſe auch ihre ſchlechte Würkung. Deswegen ſind folgende Quintenfortſchreitungen gar nicht verboten, weil die mit † bezeichneten Quinten, wie der Augenſchein zeiget, gar nicht zur Harmonie des Baſſes gehören.



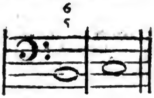
Quinte (falſche.)

Von dieſem diſſonirenden Intervall, das die falſche Quinte genennt wird, iſt vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entſtehet aus der weſentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante, von der ein Schluß in ihre Tonica gemacht wird, wenn im Baſſe durch Verwechslung anſtatt dieſer Dominante ihre Terz geſetzt wird; nämlich:

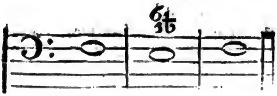
wenn

wenn anſtatt

dieſes geſetzt wird



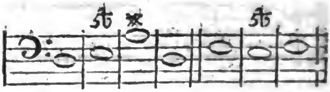
oder wo man in dem weſentlichen Septimenaccord anſtatt der großen Septime, die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:



wo der Quintſextenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, iſt.

Aus dem Urſprung dieſes Accords der falſchen Quinte iſt offenbar, daß der Baß im nächſten Accord um einen Grad über ſich trete, weil auf dieſe Weiſe der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus dieſer Fortſchreitung iſt die falſche Quinte, wenn ſie auch die natürlicher Weiſe zu ihr gehörige Sexte nicht bey ſich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterſcheiden. Nämlich: da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falſchen wohl zu unterſcheidende) Quinte vorkommt, ſeinen Sitz auf der großen Septime einer harten und auf der Secunde einer weichen Tonart hat, *) ſo iſt ſeine Fortſchreitung beym Schluß nothwendig ſo, daß der Baß um vier Grade über ſich in die Dominante der Tonica, in die man ſchließen will, trete. Daher ſind die zwey Fälle, wo auf derſelben Baßnote 5 b, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal, als die falſche Quinte vorkommt, aus der Fortſchreitung des Baſſes leicht zu unterſcheiden. Folgende Beyſpiele werden die Sache völlig klar machen:



Daß hier im erſten Beyſpiel die 5 b, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die diſſonirende falſche Quinte ſey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich iſt; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß nach D mol geſchehen werde, gebraucht worden *) Darum mußte nun der Baßton E vier Grade über ſich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man ſchließen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erſte Verwechslung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, ſo würde die Fortſchreitung von E drey Grade unter ſich gegangen ſeyn.

Daß die im zweyten Beyſpiel vorkommende Quinte 5 b nicht die kleine, ſondern falſche Quinte ſey, welche die Sexte

*) S. Tonart; verminderter Dreyklang.

*) Man ſehe den Artikel Ausweichung; wo das auf der 118. Seite ſtehende Beyſpiel eines Schlußes nach D mol, mit dem hier angeführten, auf einerley Grunde beruhet, obgleich dort die Bezifferung und Fortſchreitung anders iſt.

Digitized by Google

Sexte bey ſich haben könnte, iſt aus dem Schluß nach E offenbar, welcher anzeiget, daß der vorletzte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, ſeyn müſſe, folglich die da vorkommende Quinte, den Quintſextenaccord auf F, oder den Accord der kleinen Septime auf C anzeige.

Ueberhaupt iſt hieraus auch zu ſehen, daß die Quinte, ſie ſey natürlich klein, oder zufällig, durch 5 b angedeutet, wenn ſie auf dem dritten Accord vor dem Schluße vorkommt, die kleine Quinte, und wenn ſie auf dem vorletzten Accord vorkommt, die falſche Quinte ſey, die ſich in die große Terz der neuen Tonica auflöſen müſſe, da jene einen freyen Gang hat.

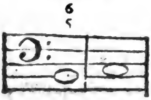
Nach dieſen Erläuterungen iſt über den Accord der falſchen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintſextenaccord im nächſten Artikel geſprochen wird.

Quintſextaccord.

(Muſik.)

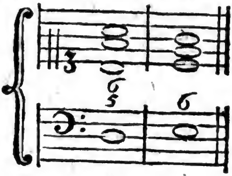
Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones vorkommender diſſonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Baßtones zugleich angeſchlagen werden. Er iſt eigentlich die erſte Verwechslung des weſentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird. *) Er hat ſeinen eigentlichen Sitz auf der großen Septime, oder dem Subſemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anſtatt des hier folgenden Schlußes:

dieſen macht:

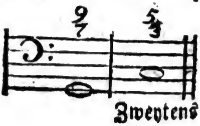


Was alſo über dieſen Accord zu ſagen iſt, findet ſich bereits in den Artikeln **Ausweichung**, **Cadenz** und **Septimenaccord**, und was vom Gebrauch der weſentlichen Septime geſagt worden, gilt hier von der Quinte, ſie ſey die eigentliche, oder die falſche Quinte, weil ſie die eigentliche Septime des Grundtones iſt.

Wir haben alſo hier weiter nichts anzumerken, als daß noch andre Accorde mit Quinte und Sexte vorkommen, die von dieſem ganz verſchieden ſind. Nämlich erſtlich ein Accord, der aus dem Accord der Septime und None entſteht, wenn anſtatt des wahren Grundtones deſſen Quinte in den Baß geſetzt wird. In dieſem Accord iſt nicht die Quinte, wie in dem ächten Quintſextaccord, ſondern die Terz des Baßtones die Diſſonanz, die Quinte aber iſt die eigentliche None des Grundtones, wie aus folgendem Beyſpiele deutlich erhellet.



Grundbaß:



Zweytens

*) S. Septimenaccord.

Zweytens kommt in den Werken der franzöſiſchen Tonſetzer ein Quintſextaccord vor, den ſie für einen weſentlich diſſonirenden Accord zu halben Cadenzen brauchen. Hievon iſt in einem eigenen Artikel das Nöthige geſagt worden. *)

*) S. Sexte (diſſonirende.)

Quintetto; Quinque.
(Muſik.)

Was die ſchon in einem beſondern Artikel beſchriebene Quartette und Quatuör, in Anſehung vier concertirenden Stimmen ſind, ſind dieſe in fünf Stimmen. Alſo kann auch das, was über jene angemerket worden, auch auf dieſe angewendet werden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google